



**États et écritures de violence en Afrique contemporaine :  
la représentation des conflits armés et des violences de  
masse dans les fictions africaines subsahariennes  
francophones**

Anza Karel Plaiche

► **To cite this version:**

Anza Karel Plaiche. États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones. Littératures. Université de la Réunion, 2012. Français. NNT : 2012LARE0031 . tel-01379553

**HAL Id: tel-01379553**

**<https://theses.hal.science/tel-01379553>**

Submitted on 11 Oct 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université de La Réunion**

*École Doctorale Lettres et Sciences Humaines ED 541*

*Langues, textes et communication dans les espaces Créolophones et Francophones (LCF EA 4549)*

# **États et écritures de violence en Afrique contemporaine :**

**la représentation des conflits armés et des violences de masse  
dans les fictions africaines subsahariennes francophones**

**MME Anza Karel PLAICHE**

**THÈSE DE DOCTORAT**

*Mention Langues et Littératures Françaises*

Dirigée par Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

Tome I

Soutenue publiquement le 10 décembre 2012

**JURY**

**Romuald FONKOUA**, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne  
**Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU**, Professeur à l'Université de La Réunion  
**Pius Nkashama NGANDU**, Professeur à l'Université d'État de Louisiane (LSU)  
**Bernard TERRAMORSI**, Professeur à l'Université de La Réunion





# Etats et écritures de violence en Afrique contemporaine

La représentation des conflits armés et des violences de masse  
dans les fictions africaines subsahariennes francophones

Anza k. Plaiche

Sous la direction du Pr J-C C. MARIMOUTOU







*A*

*Lyette et Nicolas Plaiche*

*&*

*Renée Brunchault*

*Piliers de l'ombre que l'oubli n'atteint pas,*

*A chaque jour Merci.*

*« Voici quelques éclaircies. Et une  
fluette lumière qui perce au travers des  
nuages. C'est ainsi que je voulais voir  
naître le jour. Tout de sourires et  
d'éclats. Mes jambes se recroquevillent  
sous des draps jaunis, infestés de puces  
et de punaises qui se disputent mon  
corps. Qui allument des cierges, qui  
chantent aux quatre coins de ma  
solitude mordue. Des bordées de  
colique, des immondices ! Demain peut-  
être il fera jour »*

Pius NGANDU Nkashama  
*La mort faite homme, 1986*

## REMERCIEMENTS

*Arrivée au terme de cette aventure et avant de commencer une autre, nous témoignons notre reconnaissance aux personnes qui étaient du voyage ...*

Notre directeur de thèse, Jean-Claude Carpanin Marimoutou pour sa direction attentive. Sa disponibilité, ses encouragements et surtout la confiance qu'il a bien voulu placer en nous, nous ont permis d'arriver à bon port. Qu'il en soit vivement remercié.

Les Professeurs Romuald Fonkoua, Pius Ngandu Nkashama et Bernard Terramorsi qui ont bien voulu accepter de faire partie du Jury et, ainsi, porter un intérêt à nos travaux par leurs remarques et conseils.

Le laboratoire du LCF (EA 4549) de l'université de La Réunion, son équipe et son directeur le Professeur Michel Watin, pour l'accueil chaleureux et le soutien durant ces dernières années.

Valérie Magdelaine qui a guidé nos premiers pas dans la recherche et dont la bienveillance n'a jamais faibli. Dans un même élan, nous exprimons notre gratitude au Professeur Pius Ngandu Nkashama pour ses précieux conseils.

Tous ceux qui nous ont soutenue et ont contribué d'une manière ou d'une autre à la maturation de ce travail. Qu'ils soient ici chaudement remerciés. En particulier nos relecteurs Markus Arnold, Angélique Gigan, Frédérique Hélias, Karen Ramsay, Fabrice Samain et Nicolas Sébastien.

Enfin, Lyette et Nicolas Plaiche pour leur appui indéfectible. Nous leur devons l'aboutissement de ce parcours.





# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>9</b>
<b>CADRAGE HISTORIQUE .....</b>	<b>31</b>
<b>GUERRES POST 1989 : LES CONFLITS ARMÉS ET LES VIOLENCES DE MASSE EN AFRIQUE CONTEMPORAINE .....</b>	<b>33</b>
<b>PARTIE I VIOLENCE, DISCOURS, SOCIÉTÉ L'AFRIQUE CONTEMPORAINE À L'ÈRE DES GUERRES... 51</b>	
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>53</b>
<b>CHAPITRE 1. « NÉCROPOLITIQUES AFRICAINES » ET LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES DU CHAOS .....</b>	<b>57</b>
1.1. AFRIQUE POST-COLONIALE, LA VIOLENCE, LES DISCOURS .....	59
1.2. VIOLENCE ET CRÉATION : ÉVOLUTION ET RÉVOLUTION DU DISCOURS DE L'ÈRE POST-COLONIALE.....	96
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	112
<b>CHAPITRE 2. LE SPECTRE DE LA GUERRE DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES : REPÈRES, TYPOLOGIE, OBSERVATIONS GÉNÉRALES .....</b>	<b>113</b>
2.1. ÉVÉNEMENTS CATALYSEURS ET OUVRAGES PIONNIERS .....	117
2.2. ÉMERGENCE D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE SUR LA GUERRE : ÉLABORATION D'UNE TYPOLOGIE .....	136
2.3. OBSERVATIONS GÉNÉRALES .....	147
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	163
<b>CHAPITRE 3. LA VIOLENCE ET SON ÉNONCIATION : CONSTATS, ENJEUX, THÉORIES .....</b>	<b>165</b>
3.1. DE LA VIOLENCE À LA VIOLENCE EXTRÊME .....	169
3.2. LA VIOLENCE À L'ÈRE CONTEMPORAINE : LES « VIOLENCES EXTRÊMES » EN QUESTION .....	176
3.3. L'ÉPREUVE DE LA GUERRE : TRAUMA, DOULEUR, TRANSMISSION .....	192
CONCLUSION DU CHAPITRE 3 .....	212
<b>CONCLUSION DE LA PARTIE I .....</b>	<b>213</b>
<b>PARTIE II ÉVÉNEMENTS TRAUMATIQUES ET LITTÉRATURE FICTIONNELLE THÉORIES, THÈMES ET MODALITÉS LITTÉRAIRES .....</b>	<b>215</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>217</b>
<b>CHAPITRE 4. L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE COLLECTIF DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE : ASPECTS, ENJEUX, REPÈRES THÉORIQUES 221</b>	
4.1. LITTÉRATURE ET TRANSMISSION DE L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE .....	224
4.2. LITTÉRATURE ET REPRÉSENTATION DU RÉEL : REPÈRES THÉORIQUES .....	259
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	273
<b>CHAPITRE 5. HISTOIRE, FICTION, DISCOURS : LES MODALITÉS LITTÉRAIRES.....</b>	<b>275</b>
5.1. DE L'HISTOIRE À LA FICTION .....	277
5.2. MODALITÉS DISCURSIVES ET NARRATIVES : ANALYSE DE LA FICTION ROMANESQUE .....	299
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	336
<b>CONCLUSION DE LA PARTIE II .....</b>	<b>337</b>

**PARTIE III (D)ÉCRIRE LA VIOLENCE GUERRIÈRE : L'EXPÉRIENCE DES LIMITES.....339**

**INTRODUCTION .....341**

**CHAPITRE 6. DES VIOLENCES EXTRÊMES AUX ÉCRITURES DE L'EXTRÊME : CONTOURS D'UNE POÉTIQUE DE L'EXCÈS  
345**

6.1. REPRÉSENTER L'EXTRÊME OU L'EXPÉRIENCE DES LIMITES ..... 347

6.2. LE TEMPS DE L'EXTRÊME ET L'ART DE L'*HYBRIS* ..... 367

CONCLUSION DU CHAPITRE ..... 389

**CHAPITRE 7. RIRE(S) DU MALHEUR. ANALYSE DU REGISTRE COMIQUE.....391**

7.1. RIRE, MORT ET SOUFFRANCE : PEUT-ON RIRE DE TOUT ? ..... 395

7.2. LES RIRES DE LA NÉCESSITÉ : ANALYSE DU REGISTRE COMIQUE DANS LES FICTIONS DE GUERRE ..... 412

CONCLUSION DU CHAPITRE ..... 458

**CHAPITRE 8. SPECTACLES GROTESQUES ET ÉCRITURES DE DÉGÉNÉRESCENCE .....461**

8.1. ESTHÉTIQUE GROTESQUE : SITUER L'INDÉFINISSABLE ..... 464

8.2. L'ART GROTESQUE POUR PEINDRE L'EXPÉRIENCE GUERRIÈRE..... 478

CONCLUSION DU CHAPITRE ..... 562

**CHAPITRE 9. ÉCRITURES DE L'EXTRÊME ET DE LA « LIMITE DÉPASSÉE » L'ABJECT ET L'OBSCÈNE À L'ŒUVRE ...565**

9.1. L'ABJECT ET L'OBSCÈNE : PISTES DÉFINITOIRES..... 569

9.2. DU CORPS-DÉCHET AU MONDE-DÉCHET ..... 574

9.3. L'HORREUR RÉVÉLÉE, L'HORREUR EXHIBÉE : MALAISE DANS LE TEXTE DE GUERRE..... 589

CONCLUSION DU CHAPITRE ..... 635

CONCLUSION DE LA PARTIE III.....643

**CONCLUSION GÉNÉRALE.....648**

**BIBLIOGRAPHIE .....661**

**CORPUS .....662**

CORPUS PRIMAIRE..... 662

CORPUS SECONDAIRE..... 664

AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES..... 665

**ÉTUDES/OUVRAGES THÉORIQUES.....668**

OUVRAGES ..... 668

ARTICLES ..... 678

**ÉTUDES/OUVRAGES SUR LES LITTÉRATURES AFRICAINES ET SUR L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE .....686**

OUVRAGES ..... 686

ARTICLES ..... 692

MÉMOIRES & THÈSES ..... 701

ATLAS, ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES SPÉCIALISÉS .....703

**ANNEXES**

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

## PRÉSENTATION DU SUJET DE RECHERCHE

---

Réagissant aux revendications identitaires de certains auteurs contemporains qui refusent l'étiquette « écrivain africain » et l'idée d'une écriture obligatoirement en lien avec leur pays ou leur continent, qui se réclament d'une identité d'écrivain « à part entière », sans détermination de couleur ou d'histoire et qui prônent une « Littérature monde » « libérée de son pacte exclusif avec la nation », Lilyan Kesteloot affirme que les littératures africaines, en dépit de ces réclamations, demeurent liées aux questions concernant l'Afrique et ses peuples<sup>1</sup>. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer la masse d'œuvres produite entre 1998 et 2010 dans le sillage des conflits armés et des violences de masse ayant frappé plusieurs pays africains durant la décennie 90. Les nombreuses créations générées, tant dans le paysage littéraire francophone qu'anglophone, attestent de l'actualité et de l'intensité du rapport entre les écrivains et le continent. Ces textes post-guerre froide qui paraissent très tôt – dès la fin des années 90 – témoignent de la réflexion urgente et collective qui se construit autour de la question des formes suprêmes de violence (conflits armés, massacres, génocides) dans le milieu culturel africain chez des rescapés et des écrivains qui n'ont pas été directement impliqués.

La problématisation de ces drames collectifs sur le continent ne constitue pas une nouveauté dans le paysage littéraire. Dès les années 60 et 70, on retrouve des textes traitant du thème de la guerre. Les travaux des chercheurs Alexie Tcheuyap et Pius Ngandu Nkashama indiquent même que des écrivains des différentes périodes depuis la Négritude ont écrit sur les guerres en Afrique précoloniale et coloniale et il y a aussi ceux qui ont abordé celles de l'époque post-coloniale autour des années 70 et 80<sup>2</sup>. Et notons, par ailleurs, que durant cette période, du côté des créations africaines

---

<sup>1</sup> KESTELOOT, Lilyan, « Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains », in *Éthiopiques*, n°78 « Littérature et art du miroir du tout-monde », 2007/1 (pas de pagination). En ligne : <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1539>

<sup>2</sup> TCHEUYAP, Alexie, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique », in *Études littéraires*, vol. 35, n°1, 2003, pp. 13-28 ; NGANDU, Pius Nkashama, « Les 'enfants-soldats' et les guerres coloniales. À travers le premier roman africain », in *Études Littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 29-40 ; NGANDU, Pius Nkashama, « Les guerres coloniales et leurs conséquences en littératures », in « Notes manuscrites sur les guerres coloniales », textes non publiés. On peut aussi consulter l'analyse de MAR,

anglophones, cette thématique est portée par les figures célèbres que sont Ben Okri, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ngugi wa Thiong'o, entre autres. Leurs textes fictionnels, comme ceux sur lesquels nous travaillons soulèvent tous les mêmes interrogations : comment dire et décrire l'horreur de l'expérience guerrière et des tueries de masse dans le discours fictionnel littéraire ? De qui ou de quoi les textes gardent-ils la mémoire ? Et dans quel but ? Ces interrogations initiales qui ont nourri nos premières réflexions ont entretemps mûri et se sont complexifiées rendant ainsi compte d'une production culturelle aussi vaste, riche et ambiguë que les questions et problèmes qu'elle soulève et pose.

### *Aux origines...*

Intitulée « États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones », notre thèse porte sur les œuvres qui ont mis en récit des événements de guerre et des tueries à grande échelle qui ont proliféré sur le continent au cours des années 90. L'idée de travailler sur la question de la violence et de sa représentation dans le discours littéraire fictionnel s'inscrit dans une certaine suite logique de nos recherches entamées sur cette thématique depuis notre mémoire de maîtrise. Notre focalisation sur l'écriture littéraire de la guerre a été par la suite déterminée par une « mise en scène » captivante de livres d'auteurs africains dans une librairie. Il était, en effet, difficile d'ignorer la mise en avant de trois romans désormais célèbres sur les enfants-soldats : la version poche d'*Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma côtoyait le sulfureux *Johnny Chien Méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala et *Sozaboy : petit minotaure* de Ken Saro-Wiwa (1998)<sup>3</sup>. Un peu plus loin, le roman de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements* (2000), sur le génocide au Rwanda complétait notre champ visuel sur ce petit circuit de livres de la déchirure et de la mort<sup>4</sup>. Nous n'étions pas insensible à leur valorisation qui était sans aucun doute accentuée grâce aux premières de couverture percutantes.

---

Daouda, « Le roman des conflits en Afrique contemporaine », in *Éthiopiques*, n° 71, « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003/2, pp. 1-6.

<sup>3</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, coll. « Poche », 2000 ; Dongala, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002 ; SARO-WIWA, Ken, *Sozaboy : petit minotaure* (trad. de anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, 1985), Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 1998.

<sup>4</sup> DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris : Stock, 2000

D'une part, les images d'enfants en guenilles et armés de kalachnikovs chez les trois premiers auteurs cités nous transportaient dans un univers perturbant et difficilement concevable bien que ces réalités « en théorie » ne nous furent pas étrangères. D'autre part, pour renforcer l'effet spectaculaire de la vision des enfants-combattants, le fond noir du roman de Diop mettait en évidence les parties d'un corps humain démembré<sup>5</sup>. Il se construisait alors dans notre imagination des scènes tragiques. Nous étions happée et intriguée par ces textes fictionnels qui proposaient de raconter des histoires dramatiques qui faisaient visiblement écho à des faits réels récents dont nous n'avions qu'une vague connaissance. Ces romans constituaient donc pour nous une nouvelle porte d'entrée dans l'univers de la violence qui investit les littératures africaines et ils nous confrontaient en particulier aux terribles visions de l'expérience guerrière et génocidaire. Mais en même temps, leur existence même donnait à voir l'élévation d'une chaîne humaine s'érigeant en résistance aux monstruosité par le biais de l'art. Enfin, leur présence et mise en avant dans l'espace éditorial et culturel français soulevait dans le sillage une série de questions autour du lectorat visé par ce type de littérature et de l'éventualité d'une récupération culturelle mercantile des drames africains gages d'un certain « exotisme » dans le paysage culturel des pays occidentaux notamment.

Notre souhait de découvrir de manière plus approfondie les tentatives de « rehumanisation » du monde par des voies symboliques de la littérature a conduit à ce travail de thèse. Cette recherche s'appuie sur un ample corpus et a repensé nos réflexions de départ pour axer notre sujet davantage sur la violence qui caractérise l'écriture d'une partie importante de ces créations. Cependant, si l'on considère la place fondamentale du thème de la violence au sein des littératures africaines depuis les indépendances, nous sommes amenée à nuancer nos propos et à approcher notre corpus en prenant en compte cet élément qui a, par ailleurs, contribué à façonner l'écriture de ses écrivains, y compris celle des plus jeunes générations. La violence s'est alors imposée comme fil conducteur à travers les divers thèmes et figures et à l'ère contemporaine, on la retrouve chez les auteurs traitant du malaise des espaces urbains, des crises sociopolitiques, des dynamiques de l'immigration, des conflits,

---

<sup>5</sup> Voir en annexe (« Annexe 2. Fictions de guerre en Afrique : premières de couverture ») les saisissantes premières de couverture de quelques œuvres de fiction qui traitent des conflits armés et des violences de masse. La majeure partie de ces textes figure dans notre corpus.



entres autres. Mais au-delà de l'aspect thématique, elle s'articule dans l'écriture elle-même révélée par une esthétique de la marge, de l'excès et de l'obscène. Et c'est au sein de cette création déterminée par la violence qu'ont émergé les fictions narrant les conflits armés et les violences de masse. Mais avant d'aller plus loin, faisons le point brièvement sur ce qu'on nomme communément « les littératures africaines », une appellation qui n'est pas sans soulever des questions et qui mérite quelques réflexions.

L'étiquette « littérature(s) africaine(s) » désigne les créations des écrivains d'origine africaine (qu'ils vivent sur le continent ou ailleurs) au sud du Sahara dans un champ travaillé par les notions d'éclatement, d'hétérogénéité et de marge. Plus que jamais, la présence aux quatre coins du globe de cette communauté d'écrivains et les revendications de reconnaissance collective et individuelle que certains réclament, témoignent du caractère complexe des termes « écrivain africain » et « littérature(s) africaine(s) » qui renvoient à une réalité extrêmement diverse. Et celle-ci ne permet en aucun cas d'approcher les écritures qu'ils désignent comme une production monolithique. Néanmoins, tant au niveau de leur processus d'élaboration, de leur chaîne de production (édition, diffusion) que de leur réception, elles rendent compte d'une trajectoire marquée par des points communs, sans parler des similarités multiples quant aux tendances langagières, thématiques, idéologiques et esthétiques. Le manque d'infrastructures éditoriales pérennes dans bien des pays est un problème que partagent les écrivains ; il y a, en effet, une situation matérielle difficile, car assez précaire. Et les réalités d'un réseau de diffusion limitée forcent, entre autres raisons, une partie d'entre eux à publier en France, en particulier. Mais cette dernière option, bien qu'elle permette une meilleure visibilité sur le plan international, demeure problématique pour nombre d'écrivains, car leurs œuvres – exception faite pour celles venant d'auteurs de renom – sont placées « sous le signe de la marge »<sup>6</sup>, tant du point de vue de la création que de l'appréhension critique.

Pour ces raisons, nous avons été encouragée à rassembler les textes d'écrivains de différentes nationalités, car les réalités sociopolitiques de même que les liens symboliques et identitaires qui les unissent sont flagrants. Cela dit, notre approche

---

<sup>6</sup> PORRA, Véronique, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », in *Revue de littérature comparée*, n° 314, 2/2005, pp. 207-225.

comparatiste prendra en compte les évolutions d'émancipation et veillera à ne pas porter atteinte aux individualités et singularités des auteurs de même qu'à l'autonomisation grandissante de leurs postures. Dans le cadre précis des œuvres qui informent notre travail, un certain nombre d'éléments observés nous incitent à les rassembler sous l'étiquette de « littérature des crises extrêmes » ou « littérature de la guerre ». Or, si nos observations tendent à dégager plusieurs convergences et ressemblances significatives au sein de cette production hétérogène, notre recherche n'étend pas établir une quelconque spécificité scripturale – et encore moins d'y voir une hypothétique et hautement contestable essence – de ces écrivains par rapport à celle d'auteurs appartenant à d'autres espaces. Elle vise surtout à signifier que le milieu culturel africain de ces dix dernières années s'illustre par l'émergence d'un discours résolument engagé à dénoncer des phénomènes de violences ultimes. Il présente une homogénéité à différents niveaux et, en l'occurrence, nous encourage à croiser les lectures et interprétations.

Ce nouveau moment de crise dans l'histoire du continent a donné jour à des créations originales confirmant ainsi l'idée selon laquelle chaque période de violence entraîne un renouveau dans tous les domaines, l'art compris<sup>7</sup>. Cela réaffirme également avec force la pensée de Georges Ngali sur le rapport étroit entre les violences historiques en Afrique et la vitalité de sa création littéraire qui se réinvente et s'enrichit à chaque temps de rupture<sup>8</sup>. Et l'ère de la prolifération des conflits armés et des violences de masse ne manquera pas, dans sa trajectoire destructrice, d'être fondatrice de langages de la déchirure dans le domaine artistique.

### *Des conflits armés et des violences de masse*

Avant d'évoquer les créations qui ont émergé à la suite de ce temps de violence, un point s'impose sur la terminologie employée pour désigner les tragédies qui informent notre corpus et nos analyses. Notons que nous avons choisi les expressions « conflits armés » et « violences de masse » car elles se veulent les plus englobantes et neutres. Elles nous évitent de rentrer dans les dynamiques complexes – souvent

---

<sup>7</sup> MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris : CNRS, 2009 [1<sup>er</sup> éd. 1984], p. 41.

<sup>8</sup> NGALI, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994, p. 28.

laborieuses, contradictoires et hermétiques – des débats terminologiques qui touchent aux phénomènes de violence collective et à la guerre<sup>9</sup>. Le terme « conflit armé [non international] », utilisé en Droit International Humanitaire (DIH)<sup>10</sup> pour désigner les différents phénomènes guerriers, est employé pour nommer les guerres civiles, expression qui s'avère plus problématique. Suivant le DIH, un « conflit armé » est :

[...] un affrontement armé prolongé qui oppose les forces armées gouvernementales aux forces d'un ou de plusieurs groupes armés, ou de tels groupes armés entre eux, et qui se produit sur le territoire d'un État. Cet affrontement doit atteindre un niveau minimal d'intensité et les parties impliquées dans le conflit doivent faire preuve d'un minimum d'organisation<sup>11</sup>.

Nous empruntons l'expression de « violence de masse » à l'historien et politologue Jacques Sémelin, initiateur et responsable du projet international *Online Encyclopedia of Mass Violence*<sup>12</sup>. De plus en plus utilisée par les chercheurs traitant de la question des massacres, des crimes de masse et des génocides, elle désigne :

[...] les phénomènes de destructivité humaine collective dont les causes sont principalement politiques, sociales, religieuses et culturelles. Sont donc exclus d'emblée de cette catégorie les catastrophes naturelles et les accidents technologiques. Cette notion de « violence de masse » ne recouvre pas non plus les combats armés inhérents aux guerres mais plutôt l'ensemble des violences qui affectent directement ou indirectement les populations civiles, en temps de paix ou en temps de guerre<sup>13</sup>.

Le recours à cette terminologie est motivé par le caractère multiple des processus de destruction massive et à la difficulté de les nommer. C'est, par exemple, le cas en Afrique post-1989 qui a vu différents types de massacres perpétrés au Burundi, en

---

<sup>9</sup> Pour un aperçu des débats terminologiques lorsqu'il s'agit de nommer les différentes formes de violence à grande échelle (guerre civile, conflit armé, massacre, ethnocide, démocide, génocide), voir le compte rendu d'un colloque à l'ENS de Paris en 2000. Portant sur les deux Guerres mondiales et ayant rassemblé les spécialistes phares de ces questions, il permet de constater le terrain très complexe de la violence des guerres en général. Voir KITSON, Simon ; HOCHARD, Cécile, « La violence de guerre. Approches comparées des deux conflits mondiaux », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 65, jan.-mars 2000, pp. 139-142.

<sup>10</sup> Aussi appelé le « Droit international de la guerre ».

<sup>11</sup> Comité International de la Croix-Rouge (CICR), « Comment le terme « conflit armé » est-il défini en droit international humanitaire ? Comité International de la Croix-Rouge : prise de position », mars 2008. En ligne : <http://www.icrc.org/fre/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-fre.pdf>

<sup>12</sup> Cf. en ligne : <http://www.massviolence.org/>

<sup>13</sup> SÉMELIN, Jacques, « Notre approche scientifique », in *Online Encyclopedia of Mass Violence/Encyclopédie des violences de masse*. En ligne : <http://massviolence.org/fr/Notre-approche-scientifique>

République Démocratique du Congo (RDC)<sup>14</sup>, au Rwanda et plus récemment en Côte-d'Ivoire, au Darfour et au Kenya. Dans les cas du Rwanda et du Darfour, on parle de faits génocidaires alors qu'en RDC et au Burundi, les documents informatifs parlent davantage de « crimes de masse » ou de « massacres de masse » alors que d'autres osent l'expression « génocide non reconnu » dans le cas de la RDC. Cela illustre bien les réalités multiples et complexes des tueries collectives et les profondes divergences de points de vue qui marquent leur désignation. C'est précisément devant cette situation complexe qu'un terme englobant tel « violence de masse » s'impose. Et comme l'explique Sémelin, cette expression se présente comme une option plus prudente et appropriée pour nommer les différents phénomènes meurtriers impliquant des non-combattants.

Outre ces deux expressions, trois autres notions seront également utilisées pour désigner les événements qui figurent de cadres de référence pour nos auteurs et informent leurs textes. Tout d'abord, signalons celle de « crise extrême » que nous empruntons aux sociologues Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal dans leurs travaux portant sur la représentation médiatique des guerres civiles, des massacres et des génocides<sup>15</sup>. Elle désigne de façon générale « des événements qui ont mis en péril l'existence de groupes humains entiers »<sup>16</sup>. À cela s'ajoute la notion clef de « violence extrême » telle que Sémelin la développe pour renvoyer aux phénomènes de violence ultime qui caractérisent les conflits contemporains. Le chercheur soutient, en effet, que les guerres modernes tendent à paraître plus destructrices, notamment vis-à-vis des populations civiles, victimes systématiques et en grand nombre d'atrocités en tout genre. Cette notion occupe une place fondamentale dans notre étude, car elle désigne des phénomènes de barbarie qui constituent le point commun entre les différentes tragédies dont traitent nos œuvres qui entendent précisément à les penser. Enfin, notons aussi l'utilisation du terme « guerre » et des expressions « violence de guerre » ou « violence guerrière » bien que nous ayons conscience des problèmes posés en raison des formes extrêmement diverses que prennent les faits guerriers qui vont nous retenir à travers nos fictions. Sans perdre de vue

---

<sup>14</sup> Désormais RDC dans notre travail.

<sup>15</sup> LE PAPE, Marc ; SIMÉANT, Johanna ; VIDAL, Claudine, *Crises extrêmes : face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

l'hétérogénéité des drames représentés et leur singularité, précisons que le terme « guerre » dans notre recherche est pris au sens large renvoyant à une « situation conflictuelle entre deux ou plusieurs pays, États, groupes sociaux, individus, avec ou sans lutte armée »<sup>17</sup>. Il s'agit de l'utiliser pour désigner globalement les violences collectives caractérisées par des destructions et des tueries massives. On parlera alors d'écritures de guerre, de discours de la guerre, de littérature de la guerre comme le font des critiques tels Ngandu, Bleton et Nyela, et Tcheuyap dans *Guerres africaines et écritures historiques* (2011), *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine* (2009) et « Écrire rouge : de la guerre perpétuelle en Afrique francophone » (2003)<sup>18</sup>. Toutefois, dans un souci de clarté, les terminologies précises seront employées toutes les fois que ce sera nécessaire.

### *Émergence des écritures fictionnelles*

Une vingtaine de pays situés au sud du Sahara ont été le théâtre d'une succession de drames sanglants à travers, notamment des conflits armés, des massacres à grande échelle et des génocides. Et c'est dans le sillage de ces tragédies qui ont entraîné la mort et le déplacement de plusieurs millions d'individus qu'est née une florissante littérature de témoignage et de sensibilisation. Elle comprend des récits de vie, des récits mémoriels, des autobiographies, des romans et des recueils de nouvelles et de courtes fictions, pour l'essentiel. Véritable catalyseur, cette thématique va mobiliser des écrivains, journalistes et intellectuels de différents pays, rescapés et observateurs de loin et de près. Avec l'irruption de ces livres, la mémoire des conflits constitue désormais un thème majeur des littératures africaines qui, par ailleurs, continuent d'être alimentées par de nouvelles créations. Mais d'une manière générale, notons que les tragédies sont investies de multiples pratiques mémorielles revendiquées sous diverses formes dans les arts du visuel (reportages, films

---

<sup>17</sup> Définition de la base de données du CNRTL (Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales). En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/guerre>

<sup>18</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études africaines », 2011 ; BLETON, Paul ; NYELA, Désiré, *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine*, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2009 ; TCHEUYAP, Alexie, « Présentation : Écrire rouge : de la guerre perpétuelle en Afrique francophone », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 7-10.

documentaires et fictionnels<sup>19</sup>), le théâtre et la littérature (essais, textes de témoignage et œuvres fictionnelles).

Dans le domaine littéraire, le recours à la fiction a été largement privilégié. Notons que les premiers textes fictionnels paraissent dès la fin des années 90, mais c'est au début des années 2000 qu'on voit une émergence massive d'œuvres. L'effervescence est telle qu'on dénombre une cinquantaine de fictions entre 1998 et 2010 bien que ce chiffre, avec la prise en compte de publications locales dans différents pays africains, doive certainement être revu à la hausse. Ces textes traitent tour à tour des conflits armés en Sierra Leone, au Liberia, en Côte d'Ivoire, à Djibouti, au Congo et en RDC, entres autres. Et nous n'oublions pas les massacres au Rwanda qui ont engendré promptement des romans, des recueils de nouvelles et de courtes fictions, en particulier chez des écrivains non-rescapés et non rwandais. Cependant, chez ces derniers on compte pour le moment une majorité de textes dits « véridiques » tels les récits de vie, les autobiographies et les recueils de témoignage.

Si les contextes de violence à grande échelle rendent compte d'une couverture médiatique inégale - certains événements étant à peine évoqués -, le milieu littéraire semble leur offrir un espace de visibilité qui conduit à les (re)positionner au centre de l'attention du public. En suivant la chronologie de l'émergence des différents textes littéraires, le génocide des Tutsis apparaît comme un fait déclencheur dans cette mobilisation intense autour des drames. Mais nous verrons aussi que le succès retentissant de quelques romans en particulier a vraisemblablement constitué un autre élément moteur.

---

<sup>19</sup> On constate une riche production cinématographique au cours de ces dix dernières années, surtout à partir de 2005 qui marque le début d'une émergence féconde des représentations filmiques sur les récentes tragédies. Voici un aperçu des films parus depuis 1999 mettant en scène des conflits armés et des violences de masse. Pour le génocide au Rwanda, on répertorie : *Hôtel Rwanda* de Terry George (2004), *Shooting dogs* de Michael Caton-Jones (2005), *Quelques jours en avril* de Raoul Peck (2005), *Un dimanche à Kigali* de Robert Favreau (2006) ; *Munyurangabo* de Lee Isaac Chung (2007) ; *J'ai serré la main du diable* de Roger Spottiswoode (2007) et *Kinyarwanda* d'Alrick Brown (2011). Du côté des conflits armés dans d'autres pays africains les films suivants sont à noter : *La chute du faucon noir* de Ridley Scott (1999) ; *Les larmes du soleil* d'Antoine Fuqua (2003) ; *Lord of War* d'Andrew Niccol (2005) ; *Johnny Mad Dog* de Jean-Stéphane Sauvaire (2006), adaptation du roman *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala ; *God grew tired of us* de Christopher Dillon Quinn (2006) ; *Blood Diamond* d'Edward Zwick (2006) ; *Ezra* de Newton Aduaka (2006) ; *Lignes de front* de Jean-Christophe Klotz (2008) ; *Kassim the Dream* de Kief Davidson (2008) ; *Le Jour où Dieu est parti en voyage* de Philippe Van Leeuw (2009) ; *Un Homme qui crie* de Mahamat-Saleh Haroun (2010).



Afin de situer succinctement la production littéraire sur les conflits armés et les violences de masse en Afrique, signalons quelques faits déterminants :

- Sur une courte période, les conflits armés et le génocide de 1994 au Rwanda ont généré une importante littérature fictionnelle.
- Les fictions portent notamment sur les événements au Rwanda, au Congo-Brazzaville et en RDC lorsque les pays sont explicitement nommés. Mais parallèlement, il y a des fictions géographiquement moins ancrées qui ont développé un discours plus « universel » sur les conflits africains.
- Du côté de la réception, les œuvres associées au drame rwandais ont davantage suscité l'attention de la critique universitaire que d'autres textes, exception faite des rares textes qui ont bénéficié de la notoriété de leur auteur et des prix littéraires obtenus.
- Enfin, soulignons la participation des « écrivains non-rescapés » ou « écrivains tiers » est majoritaire. Ils ont surtout produit des œuvres fictionnelles et apparaissent comme des figures incontournables dans la littérature de la guerre en construction.

C'est donc en partant de ces faits, au terme d'un travail de recherche dans un champ d'étude que nous découvrons vaste et surtout peu exploré, que nous avons élaboré notre sujet, délimité ses frontières (souvent mouvantes) et les textes à inclure dans notre corpus.

### *Problématique et corpus*

Les textes littéraires qui se sont chargés de porter et de penser les récents événements traumatiques par le biais de la fiction soulèvent des interrogations diverses, en particulier lorsque nous considérons la complexité de la mise en récit de l'expérience guerrière qui suppose d'approcher des sujets hautement sensibles tels que la douleur de l'Autre, la cruauté et la mort. Ces interrogations se rapportent à la

représentation de formes extrêmes de violence, à la figuration de l'Histoire<sup>20</sup> dans l'espace fictionnel, au témoignage, à la construction de la mémoire collective et au rapport trauma-texte dans des perspectives de résistance et de libération par le biais de l'écriture.

Comment les écrivains ont-ils transmis et problématisé le savoir de drames collectifs relevant tous d'une histoire proche et, pour une partie, peu médiatisés ? Nous songeons ici, en particulier, aux non-rescapés qui ont tenu, en tant que sujets externes, à mettre en récit ces tragédies. Nous nous intéressons dans ce cas précis à la relation entre l'événement traumatique, le discours post-traumatique et ses échos dans la littérature. Selon quelles modalités littéraires les événements de guerre sont-ils constitués en un objet de connaissance, de sensibilisation, voire d'action ? Les textes partagent-ils des points communs qui seraient propres à une écriture « de l'urgence » ou « de la guerre » ?<sup>21</sup> Quelles sont les stratégies langagières, narratives et esthétiques privilégiées pour rendre compte des logiques de destructions massives, de tueries à grande échelle et des actes de barbarie ? Que révèlent ces textes quant à la capacité du discours fictionnel à circonscrire des faits de violence extrême et à traduire leur horreur dans une visée critique ? Quels sont les écueils liés à leur représentation et narration ? Enfin, et non des moindres, comment appréhender les écritures violentes et singulières souvent adoptées qui se caractérisent par une parole acerbe, provocatrice et excessive à travers la juxtaposition et l'accumulation de scènes abjectes, comiques, scatologiques, grotesques et obscènes ? N'y a-t-il pas ici un risque d'occulter les tragédies ? Cet aspect clef de notre travail vise à interroger les postures radicales et subversives adoptées et ce qu'elles impliquent dans des textes visant *a priori* la transmission d'un discours critique et de sensibilisation liés à de récents drames.

Pour essayer de répondre à ces questionnements, nous proposons d'explorer un ample corpus littéraire composé de fictions en prose parues entre 1998 et 2010. Visant

---

<sup>20</sup> Inspiré par les théories de la sociocritique, le terme « Histoire » désignera dans notre thèse à la fois le discours historique (écrit par les historiens) et la « réalité » ou le « réel » (le processus historique réel objectivement connaissable). Enfin, la graphie « histoire » signifie la fable, le récit et leurs agencements. Nous revenons sur ces notions dans les chapitres 4 et 5.

<sup>21</sup> Nous empruntons à Dominique D. Fisher dans l'ouvrage *Écrire l'Urgence* (L'Harmattan 2007) l'expression « littérature 'de l'urgence' ».

une certaine représentativité, il compte près d'une quinzaine de textes, essentiellement des romans et deux recueils de nouvelles et de courtes fictions<sup>22</sup>. Notre focalisation première sur les romans se justifie simplement par le fait que les auteurs ont donné priorité au genre romanesque. Outre ces textes, nous ferons aussi référence à d'autres fictions figurant dans un corpus secondaire.

Ce corpus, bien qu'étant hétérogène d'un point de vue générique nous semble pertinent quant à la visée de notre étude et compte tenu des points communs qui unissent les textes. Ainsi, indépendamment du cadre générique, ceux-ci, implicitement ou explicitement, communiquent entre eux, se font écho et dévoilent des correspondances subtiles qui les lient autour des thématiques des phénomènes de violence extrême en Afrique, de l'expérience de la douleur, du rapport à l'Histoire, mais aussi au niveau de l'esthétique de l'extrême qui les travaille. La construction du discours fictionnel de la guerre révèle alors une cohérence et homogénéité entre les textes. C'est donc le jeu et le dispositif fictionnels qui nous a encouragée à ne pas ignorer les nouvelles et les courtes fictions, d'autant plus qu'elles sont les genres les plus privilégiés après le roman. Mais surtout parce qu'en les occultant, on passe à côté d'un fait majeur de l'impact de ces violences sur la création littéraire : la production de créations nouvelles, hybrides et singulières dont le point commun est surtout le recours à l'imaginaire. Ces textes révèlent, en effet, un processus de fragilisation ou d'éclatement des genres que semble engendrer la mise en écrire des événements et qui, par conséquent, rend difficile la classification de certaines créations selon les catégories traditionnelles existantes.

Les critères de sélection ont été déterminés en fonction du degré d'importance accordée aux événements, par le ton virulent et provocateur ainsi que par la présence d'une esthétique de la marge et de la subversion. Et nous précisons qu'ils s'appliquent à l'ensemble de nos textes, peu importe l'événement traumatique qui est représenté. Nous avons donc d'abord choisi des fictions qui sont explicitement liées à un conflit armé ou à un événement de violence de masse dans le contexte africain. Ensuite, nous avons retenu uniquement celles qui mettent les tragédies en premier plan, excluant de ce fait celles qui les traitent de façon secondaire ou accessoirement. Ainsi, nos fictions

---

<sup>22</sup> Voir en annexe (Annexe 1. « fictions de guerre ») pour un court descriptif de la plupart des textes figurant dans notre corpus primaire.

sont strictement et entièrement consacrées à la narration des phénomènes de violence ; c'est-à-dire que l'intrigue est directement déterminée par les conflits ou que l'action elle-même, centrale au récit, se déroule au cœur des conflits<sup>23</sup>. Par la suite, la priorité a été donnée aux textes ironiques, satiriques rendant compte de l'usage d'une esthétique de la marge et de la subversion par le recours à l'abject, l'obscène, l'horrible, le grotesque et l'obscène. Car ils sont nombreux et la radicalisation du discours et la singularité des choix formels et stylistiques révèlent chez les auteurs un fort positionnement en faveur de représentations provocatrices et violentes. Enfin, notre sélection témoigne d'une préférence accordée aux textes non liés au génocide au Rwanda pour la simple raison qu'en termes d'études approfondies ils jouissent encore d'une moins bonne visibilité auprès de la critique universitaire qui s'est mobilisée davantage autour de la littérature du génocide des Rwandais tutsis. Celle-ci, nous le verrons, a en effet drainé – et continue de le faire – de nombreuses études majeures (dossiers spéciaux dans des revues, actes de colloque, ouvrages critiques et des thèses notamment), ce qui n'est pas le cas, à quelques exceptions près, pour les textes associés aux conflits armés et aux violences de masse portant sur d'autres régions.

Outre ces critères de base, notons que notre recherche a donné la préférence aux textes présentant des similarités narratives, telle une focalisation forte où les événements sont racontés à la première personne et selon la perspective de l'enfant (notamment l'enfant-soldat). En dernier lieu, soulignons que la priorité a été aussi accordée aux écrits qui ont osé traiter frontalement de la violence extrême en rendant compte d'une mise en récit « au ras du sol » (Audoin-Rouzeau 2009) des violences extrêmes. Ces différents indices seront croisés et confrontés en vue de dégager les grandes tendances scripturaires, narratives et esthétiques qui seraient éventuellement propres à une écriture de la guerre et de l'événement traumatique collectif.

---

<sup>23</sup> Des textes tels *Le cavalier sans ombre* (1997) de Boubacar Boris Diop ou *Solo d'un revenant* (2008) de Kossi Efovi sont liés à des conflits sans que l'intrigue soit pour autant directement concernée ou entièrement déterminée par eux. Dans ce genre de récit, une histoire d'amour, un retour d'exil, par exemple, constituent la porte d'entrée par laquelle l'écrivain va se mettre à aborder la mémoire des faits (ce qui propose un regard indirect et parfois partiel sur les événements qui ne correspond pas à la focalisation de notre recherche).

## Méthodologie

En axant cette thèse sur l'analyse de la figuration fictionnelle des conflits et des violences de masse en Afrique contemporaine, nous souhaitons contribuer à défricher un terrain de recherche encore peu arpenté à bien des endroits, mais qui jouit depuis peu d'une attention grandissante. Ces textes posent tous la même question : comment dire les actes de cruauté, l'anéantissement de l'autre ? Et comment traduire la douleur des victimes ?

En nous concentrant sur ceux caractérisés par une écriture violente et écrits par des non rescapés nous tenterons de situer les étapes et traits marquants de cette littérature de la guerre en construction dans le paysage littéraire africain. Par ailleurs, en nous focalisant davantage sur les fictions portant sur les conflits armés, notre travail essaiera de combler le manque actuel au niveau de la recherche sur cette catégorie de textes. Et la confrontation avec les textes du génocide des Tutsis nous permettra de dégager les ressemblances qui les lient dans la construction du discours sur la douleur de l'Autre, la violence extrême et leurs spécificités propres.

De manière globale, notre trajectoire répond au souhait d'explorer comment la littérature qui utilise les voies de la fiction problématise des événements traumatiques collectifs relevant de *l'histoire immédiate* (Soulet 1994). Elle analyse la manière dont les auteurs ont intégré des faits tragiques à l'acte de création et interroge les stratégies narratives, discursives et esthétiques que déploie la fiction pour représenter les faits avec efficacité dans une perspective de sensibilisation. Dans cette visée, nous nous appuierons sur les notions clefs de *postcolonie*, de *trauma* (et trauma indirect), de *représentation*, de *fiction*, de *transmission*, de *tiers* et de *violence extrême*. Et celles-ci seront pensées à l'intérieur d'une problématique de la violence qui s'exprime dans et par l'écriture. Aussi, au terme de notre recherche, nous questionnerons les pouvoirs et les possibles limites de la fiction dans la représentation d'événements traumatiques collectifs et l'éventualité d'une spécificité de ces écritures des violences extrêmes.

En conséquent, d'un point de vue critique, nous privilégions une approche pluridisciplinaire partant de la littérature à l'esthétique, de l'histoire à la sociologie, en passant par l'anthropologie et la psychiatrie. Opter pour une démarche strictement

littéraire aurait difficilement pu rendre justice à un sujet aussi complexe qui ne peut se passer d'une réflexion au préalable sur le contexte socio-historique qui voit naître les textes ; sur la violence extrême et sur sa mise en discours. Il s'agit aussi de penser le rapport entre le langage et le trauma dans l'optique de mieux appréhender la mise en discours de l'expérience de douleur. Ces aspects à considérer ont été éclairés grâce au choix d'une approche transdisciplinaire qui nous a permis de mettre en avant des notions utiles à notre étude. Dans cette perspective, celles de violences de masse, de « postcolonie », de « violence extrême » de « distance », et de « tiers » accompagnent la lecture de notre corpus.

Du côté de la littérature, nous avons considéré les théories de la fiction et la sociocritique de Duchet dans la visée de mettre à jour le rapport entre l'Histoire, la société et l'œuvre littéraire. Les *traumas studies* qui font figure d'école pionnière pour penser le rapport entre trauma et texte ont nourri nos réflexions. Toutefois, compte tenu de leur orientation essentiellement euro-centrée et de leur focalisation sur la Shoah, nous ne leur avons pas accordé une place centrale. En conséquent, les récents travaux de E. Anne Kaplan qui s'inscrivent dans le courant pensée novateur des chercheurs du postcolonial trauma se sont avérés particulièrement éclairants, car ils renouvellent la réflexion sur la littérature du trauma en considérant d'autres contextes de violence dans des espaces non-occidentaux et en proposant une nouvelle lecture de l'expérience traumatique dans la culture où il s'agit de l'approcher davantage d'un point de vue collectif et non essentiellement individuel<sup>24</sup>. En les associant aux études de divers chercheurs (Elaine Scarry, Jacques Sémelin, Susan Brison, Daniel Valentine) – pour nommer qu'eux –, ils nous ont permis de nous confronter, de la perspective de l'analyse littéraire, à la question sensible de la comparabilité des phénomènes de violence et sur la juxtaposition des œuvres littéraires d'un fait génocidaire avec d'autres formes de violence collective. Ces nouvelles écoles de pensée qui repensent la violence collective, l'expérience traumatique et son traitement dans l'espace artistique contribuent à questionner la hiérarchisation de la souffrance des victimes et les clivages entre les faits de violence extrême. L'intérêt de ces lectures est d'avoir rendu

---

<sup>24</sup> Pour une introduction permettant de situer les perspectives des *postcolonial trauma studies* lire l'article de de Stef Craps, « Introduction : Postcolonial Trauma novels » (2008). Nous signalons aussi au passage les récents travaux de Jill Bennett & Rosanne Kennedy, *World Memory : Personal Trajectories in Global Time* (2003) et de Kali Tal, *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma* (2004).



possible l'affranchissement de certains cadres de pensée que nous jugeons restrictifs et qui nous ont encouragée à envisager une association des textes portant sur la représentation des conflits armés et des violences de masse en prenant toutefois des précautions, car il importe clairement d'un point de vue des sciences sociales de ne pas occulter ou nier la singularité d'un conflit armé, d'un massacre et du fait génocidaire, et donc la différence entre ces notions. Notre intérêt, rappelons-le est l'étude des créations fictionnelles liées à des phénomènes de violences politiques meurtrières de grande échelle.

C'est donc en consultant un appareil critique dense, hétéroclite et très contemporain sur les questions du trauma et de la violence extrême que nous avons pu trancher et prendre position. L'idée n'étant pas de plaquer tels quels des concepts préconçus, mais plutôt de développer au fur et à mesure, et en prenant en considération divers champs de recherche et écoles de pensée, une vision interprétatrice qui paraissait adaptée à nos auteurs et notre corpus.

Par ailleurs, la contemporanéité de notre corpus et le peu d'ouvrages critiques disponibles du côté de la critique francophone, ont été des éléments importants à considérer. En croisant les différents outils, nous avons donc tenté de construire un cadre théorique qui vise deux objectifs à la fois séparés et complémentaires : permettre, de manière générale, de problématiser la représentation fictionnelle d'événements traumatiques relevant d'un passé proche et mis en récit par des écrivains « tiers » ; plus particulièrement, d'appliquer ces interrogations complexes au contexte des créations du milieu culturel africain francophone.

Enfin, ajoutons ici que notre étude ne saurait analyser ces textes sans prendre en compte certains cadres. Ainsi, il s'agira de penser la violence et ses modes de représentation selon différents niveaux et perspectives. Notre corpus sera donc approché en considérant les aspects suivants :

- le caractère complexe de la violence – ambivalent, polyphonique, insaisissable – qui se reflète dans les écritures subversives des textes eux-mêmes

- le contexte sociohistorique particulier de la « postcolonie » (Mbembe 2005), cet espace de désordre et de tumulte dont nos œuvres s'inspirent et portent les marques
- l'âge de la globalisation avec ses profondes mutations et migrations culturelles, économiques et géographiques (Appadurai 2007)
- les réalités d'une production littéraire africaine contemporaine travaillée par une violence non seulement thématique, mais également esthétique depuis les indépendances
- la dimension traumatique des événements : l'écrivain non-rescapé subit-il le poids de l'horreur des atrocités ? Si oui, comment le texte porte-t-il les traces des éventuelles blessures psychiques engendrées ?
- le langage et sa capacité à traduire l'expérience de la douleur (Scarry 1985)
- le contexte socioculturel contemporain dans lequel s'inscrivent ces créations et le lectorat visé : nous faisons ici référence aux réalités de la société consumériste avide de sensations et d'images fortes où l'univers éditorial se voit également contaminé par des idéologies mercantiles comme le dénonce Ngandu dans la préface de son dernier roman, *En suivant le sentier sous les palmiers* (2009). Comment se présentent les écritures de la violence à une ère où les sociétés sont imprégnées par une forte culture de la violence et de l'image (Sontag 2002) ?

En considérant ces cadres, nous avons conçu un plan selon trois axes qui visent d'abord à mettre en contexte la production littéraire de la guerre dans le milieu culturel africain. Ensuite, à poser des outils théoriques nécessaires pour l'approche des textes et enfin, à analyser le corpus.

## *Plan*

Compte tenu de la place prépondérante des réalités historiques et sociopolitiques qui informent nos textes, il nous a paru indispensable de précéder les trois axes d'un cadrage historique dont la visée est de situer de façon générale et succincte la question des conflits armés et des violences de masse en Afrique contemporaine de l'après-guerre froide. Si cette période voit l'abolition des partis uniques et l'enclenchement de la grande vague de démocratisation des États, des crises sociopolitiques donneront suite à une flambée de violence qui a embrasé plusieurs régions. Cette esquisse historique n'entend pas problématiser de manière approfondie cette période de grande violence, ni de s'attarder sur les événements ; c'est un champ infiniment vaste et complexe qui ne peut être traité ici, d'autant plus que nous ne sommes pas spécialiste du domaine. Il s'agira simplement de poser des repères sociohistoriques nécessaires pour la compréhension de notre corpus. Cela mettra en évidence le temps dramatique des années 90 dont la monstruosité a pesé sur les créations de nos auteurs qui, à l'image des violences extrêmes, sont elles-mêmes devenues « extrêmes ».

Intitulée « Violence et création littéraire en Afrique contemporaine », la première partie s'attarde sur la violence au sein des littératures africaines selon un d'un point de vue chronologique. En privilégiant un apport théorique pluridisciplinaire, elle problématise la question de la violence (notamment la notion de violence extrême) et son rapport avec le langage. Divisée en trois chapitres, elle explore en premier lieu la place de la violence dans la création africaine en fonction de sa présence constante dans l'expérience historique de ses sociétés. Vu la trajectoire des littératures africaines, il nous semble essentiel d'aborder les récentes écritures de faits guerriers en considérant le cadre spécifique dans lequel elles émergent et dont elles portent les traces. Cette mise en contexte permettra de penser l'esthétique de la violence et de l'excès qui les travaille. Dans un deuxième temps, en procédant de façon méthodique, elle introduit la thématique des conflits armés et des violences de masse dans le paysage littéraire contemporain. Un tableau répertoriant les fictions recensées depuis 1997, suivi d'une description générale de leurs aspects clefs (thèmes, modalités littéraires...) constitue un des points phares de cette première partie. Enfin, et non des moindres, le dernier chapitre jette les bases théoriques de la violence et de sa

représentation selon une perspective pluridisciplinaire où nous nous appuyons sur des travaux en histoire, en anthropologie, en sociologie et en psychiatrie. Il s'agit d'abord de penser la notion de la violence en tant que rupture et dans sa dimension ambivalente où elle est à la fois destructrice et créatrice, captivante et répulsive. Sera ensuite problématisé son rapport avec le langage à partir des notions de trauma, de douleur et d'art.

À mi-chemin entre théorie et analyse textuelle, notre deuxième partie intitulée « Événement traumatique et littérature fictionnelle : théories et modalités littéraires » s'intéresse à la récupération des événements traumatiques dans l'espace littéraire et à leur traitement. Elle analyse d'abord, en partant d'un point de vue théorique, le rapport complexe entre l'univers historique et le récit fictionnel dans nos textes en prenant en compte trois éléments importants : que les faits représentés sont de caractère traumatique, qu'ils relèvent de *l'histoire immédiate* dont la mémoire vive est sensible et est transmise par des écrivains dits « tiers », ces témoins indirects qui ont suivi les drames de loin. Dans un second temps, en prenant appui sur une sélection de fictions, elle s'attarde sur le processus de « fictionnalisation » de l'Histoire<sup>25</sup>. Il y a chez nos auteurs, en effet, un souci de situer les crises politiques et sociales des sociétés de référence dont ils s'inspirent, d'intégrer des éléments géographiques, des personnages historiques, y compris des extraits de documents d'actualité. En partant des notions de « témoignage », de « réel », de « représentation », de « fictionnalisation de l'Histoire » mais aussi, de « factuelisation » de la fiction, elle examine la problématisation des faits à l'intérieur du discours fictionnel et les textes hybrides, difficilement classables, générés par ce processus. Dans le même temps, cette partie interprète des thèmes phares de cette ample production littéraire afin d'illustrer les liens étroits entre la société du texte et la société de référence. Enfin, elle n'oublie pas les formes du discours utilisées (le récit à la première personne, la dimension éclatée et polyphonique des textes...) qui laissent entrevoir les pratiques narratives récurrentes qui semblent être privilégiées.

En dernier lieu, la troisième partie intitulée « (D)écrire l'extrême : l'expérience des limites » comprend notre analyse textuelle clef qui explore l'esthétique de la

---

<sup>25</sup> Expression que nous reprenons aux travaux de Paul Ricœur et de Jean-Marie Schaeffer. Nous revenons sur ces notions plus loin.

violence et de l'excès qui envahit les textes que nous étudions. Elle soulève des questions liées à représentation de la cruauté, de la douleur et à l'éthique de l'art. Comment représenter la douleur de l'Autre ? Comment dire et décrire la cruauté (le viol, le corps souillé, mutilé et le cadavre) ? La littérature peut-elle et doit-elle tout « montrer » ? Si oui, comment ? Et si non, quelles en sont les possibles raisons ? Qu'en est-il des moyens utilisés ?

Pour aborder les violences extrêmes, nos écrivains ont eu recours à des écritures que nous qualifions de « l'extrême » à l'image même des événements. En prenant appui sur les notions de violence extrême, de l'extrême, d'humour et de comique, du grotesque, de l'horrible, de l'abject, entre autres, elle examine et interroge la radicalisation ou l'extrémisation qui caractérise la mise en discours des expériences de violence extrême. Elle explore comment ces œuvres signifient, exemplifient et dénoncent l'horreur des tragédies à partir d'une poétique de la subversion. Mais à côté de la puissance de telles stratégies d'écriture, elle questionne aussi, à partir des notions de « l'excès », du « voyeurisme », de la « littéralité à sensations » (Ngandu 2009) et de « l'obscène », leurs possibles limites.

\*\*\*

Enfin, au terme de ces réflexions introductives, notre étude, qui s'annonce vaste et complexe tant notre terrain est jonché de questionnements et d'obstacles, espère surtout montrer, problématiser et discuter de façon critique une chose en particulier : que le texte littéraire parvient à prendre en charge les tragédies collectives traumatiques et à créer des langages de la douleur. Par des détours et des contours inattendus (que la fiction seule permet), la littérature met en œuvre des modes de transmission de l'horreur et de l'expérience de douleur, que les ouvrages historiques et des travaux journalistiques, aussi véridiques et pénibles qu'ils soient, se révèlent souvent inaptes à assurer. Bien évidemment, cette vision est quelque peu idéaliste et nos analyses montreront précisément qu'elle nécessite d'être nuancée à maintes reprises. Car il n'est aucun doute que le texte de et sur la violence – à l'image de la violence elle-même – résiste à toute interprétation unilatérale.



# **CADRAGE HISTORIQUE**





## GUERRES POST 1989 : LES CONFLITS ARMÉS ET LES VIOLENCES DE MASSE EN AFRIQUE CONTEMPORAINE

Avant de présenter les principaux conflits qui ont nourri l'imaginaire de nos auteurs et qui sont généralement explicitement nommés, nous posons ici des repères historiques pour situer les événements. Comme indiqué plus tôt, ce cadrage historique présente sommairement quelques aspects clefs qui sont plus amplement traités dans nos chapitres. Notons que les différents points avancés proviennent pour l'essentiel de nos lectures des travaux des historiens Achille Mbembe et Yao Kouassi et des dossiers spéciaux « L'Afrique face aux conflits » (1996) « Les conflits en Afrique » (2004) dans les revues *Afrique contemporaine* et *Questions Internationales* et qui rassemble les travaux de plusieurs spécialistes du domaine<sup>26</sup>. Ce dernier dossier est un document particulièrement riche et éclairant sur cette période de violence.

Les années 60 qui marquent l'accession à l'indépendance de nombre d'États sont également le point de départ de plusieurs conflits. Ils éclatent au Zaïre (l'actuelle RDC), en Angola, en Namibie, en Afrique du Sud, au Mozambique, en Éthiopie, au Tchad, et dans bien d'autres pays. Si certains prennent fin au cours des années 70 et 80, d'autres se prolongent jusqu'au début de la décennie 90 et même au-delà (guerre civile au Mozambique, la guerre en Érythrée, Somalie, Soudan (Darfour), RDC (Kivu) etc.). La fin de la guerre froide signale le début d'une nouvelle période dramatique alors même que le processus de démocratisation des États est enclenché. Un nombre élevé de pays s'embrasent. C'est une nouvelle ère de violences qui voit la recrudescence de conflits armés meurtriers ciblant massivement les populations civiles. En 2004, le chercheur Jean du Bois de Gaudusson remarque que le continent est « en situation d'extrême urgence de la paix » car « il est l'un des plus touchés par une suite ininterrompue de guerres permanentes et de violences les plus folles ; on compte par dizaines de millions<sup>27</sup> les tués, les blessés et les personnes déplacées »<sup>28</sup>. Du

---

<sup>26</sup> MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : La Découverte, 2010 ; KOUASSI, Yao, « Le processus de formation des guerres civiles en Afrique », *op. cit.* ; *Afrique contemporaine*, numéro spécial « L'Afrique face aux conflits », 1996/4 sous dir. BOIS DE GAUDUSSON (du), Jean ; GAUD, Michel ; *Questions Internationales*, n° 5 « Les conflits en Afrique », *op. cit.*

<sup>27</sup> Nous précisons que le nombre de personnes mortes, de manière directe ou indirecte, des faits guerriers s'élève à plusieurs millions lorsque nous rassemblons les chiffres des différents conflits.

Bénin en passant par la Guinée, le Liberia, la Sierra Leone, la Côte d'Ivoire, le Cabinda, l'Angola, le Congo-Brazzaville, la RDC, Djibouti, le Rwanda, le Burundi, l'Érythrée, la Somalie, l'Éthiopie, le Soudan (Darfour) figurent parmi les pays ayant connu des conflits sanglants dits majeurs<sup>29</sup>. Si plusieurs d'entre eux ont pris fin autour des années 2000 témoignant d'un retour à des paix « chaudes » ou « fragiles » comme aiment le dire les spécialistes de ces questions, des conflits localisés sont encore d'actualité dans des régions. C'est le cas, par exemple, en RDC, en Somalie et au Nigéria, entre autres. Mais notons toutefois que le milieu des années 2000 a vu une large part des pays en guerre converger vers une certaine stabilité<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> BOIS DE GAUDUSSON (du), Jean, « Nouveaux conflits, solutions nouvelles », in *Questions Internationales*, n° 5 « Les conflits en Afrique », Paris : La Documentation Française, jan.-fév. 2004, p. 4.

<sup>29</sup> Le phénomène des conflits armés n'est pas nouveau. Certains États tels le Nord-Soudan et le Sud-Soudan, l'Ouganda, l'Angola, le Tchad, pour ne citer qu'eux, connaissent une situation de guerre bien avant les années 90, mais au cours de ces vingt dernières années environ les violences guerrières ont connu une recrudescence sans précédent. Voir des tableaux comparatifs dans les annexes (Annexe 4 « Les conflits en Afrique », pp. 47-52.).

<sup>30</sup> Sur les conflits en Afrique contemporaine voir, par exemple :

- LAMBERT, Denis-Clair, « Les catastrophes africaines », in *Mondes Francophones*, revue en ligne, article consulté le 16 avril 2009.  
<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afrique/articles/lescatastrophesafricaines/view?portals>
- MARCHAL, Roland, « Afrique, l'introuvable guerre ethnique », in *L'Histoire*, n° 311 « La guerre civile : 2000 ans de combats fratricides », Juil.-août 2006, Numéro spécial, pp. 80-85.
- *Enquêtes et documents*, « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar XIXe et XXe siècles », n° 33, Rennes : Presses Universitaires de Rennes/CHRHIA, 2006,
- KOUASSI, Yao, « Le processus de formation des guerres civiles en Afrique », in *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar XIXe et XXe siècles », Rennes : Presses Universitaires de Rennes/CHRHIA, 2006, pp. 167-186
- HUGON, Philippe, « Les liens entre conflits, insécurité et trappes à pauvreté en Afrique », in *Afrique contemporaine*, n° 218, automne 2006, pp. 33-47.
- , « Les conflits armés en Afrique : apports, mythes et limites de l'analyse économique », in *Revue Tiers Monde*, n° 176, oct.-déc. 2003, pp. 829-855.
- , « L'économie des conflits en Afrique », in *La revue internationale et stratégique*, n° 43, automne 2001, pp. 152-169.
- *Questions Internationales*, « Anatomie des guerres en Afrique », n° 5 janvier-février, Paris : La Documentation Française, 2004, pp. 25-34.
- GAUD, Michel, « L'Afrique entre décomposition et recompositions », *op. cit.*
- KIPRE, Pierre, « De la guerre et de la paix en Afrique », in *Afrique contemporaine*, n° 207, automne 2003, pp. 133-146.
- CHAIGNEAU, Pascal, « Géopolitique des conflits africains », in *Géopolitique africaine*, n° 7-8, 2002, pp. 83-89.
- , « L'économie des conflits en Afrique », in *La revue internationale et stratégique*, n° 43, automne 2001, pp. 152-169.
- LEMAIRE, Philippe « Ces guerres qui usent l'Afrique », in *Le Monde Diplomatique*, avril 1999, pp. 16-17
- *Afrique contemporaine*, « L'Afrique face aux conflits », numéro spécial, Paris : La Documentation française, 4/1996.

Les deux tableaux qui suivent indiquent les principaux conflits des années 70 jusqu'au début des années 2000. Mais afin de saisir l'ampleur des drames durant la période qui nous intéresse (post 1989), notons au préalable le constat alarmant de Philippe Hugon en 2003 :

Entre 1970 et 2002, L'Afrique a été le théâtre de 35 guerres dont une grande majorité était des conflits internes. En l'an 2003, 20 % de la population africaine et 15 pays étaient concernés par la guerre. On estimait le nombre de réfugiés à plus de 8 millions et celui des déplacés à 10 millions<sup>31</sup>.

De manière plus détaillée les chercheurs Rémi Fabre et Alain Tirefort font le même bilan :

Depuis les années 1960, plus de la moitié des 53 pays africains ont été confrontés à diverses formes de conflits. À la fin du second millénaire, une vingtaine de pays étaient encore directement concernés ou impliqués dans des guerres... Des guerres responsables de plus de 50 % de tous les décès causés par les conflits dans le monde, des guerres avec leurs litanies d'horreurs, de pertes massives en vies humaines, de populations déplacées et réfugiées, de famines, de destructions de grande ampleur, de désorganisation et de discrédit des institutions publiques<sup>32</sup>.

Dans un article plus récent en 2006, le chercheur Hugon indique que la période des années 90 a été marquée par « 19 conflits majeurs dans 17 pays »<sup>33</sup>. Si les chiffres montrent une baisse entre 1990 et 1997, il note cependant que les années 1998 et 2000 rendent compte d'une reprise, soit « 11 conflits par an », avant une nouvelle phase de « réduction depuis 2001 »<sup>34</sup>. Trois ans après ses propos alarmants cités plus haut, il maintient, comme d'autres chercheurs un regard grave. Ainsi, tableau à l'appui, il observe que « l'Afrique est devenue le continent où le nombre de victimes du fait des conflits armés est le plus élevé au monde, même si on note un certain recul de la conflictualité »<sup>35</sup>.

Les deux cartes (« Afrique les principaux conflits ») dans les pages suivantes donnent un aperçu de la situation durant la période des années 70-2000.

---

<sup>31</sup> HUGON, PHILIPPE, (2003), *op. cit.*, p. 829.

<sup>32</sup> FABRE, Rémi ; TIREFORT, Alain, « Introduction », in *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » (sous dir. Tirefort, Alain), Rennes: Presses Universitaires de Rennes/Centre de recherche en histoire internationale et Atlantique (CHRIA), 2006, p. 9.

<sup>33</sup> HUGON, Philippe, « Conflits armés, insécurité et trappes à pauvreté en Afrique », in *Afrique contemporaine* n° 218 « Afrique et développement », 2006/2, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 33-34

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33.

**Principaux conflits des années 1990**

**Frontières chaudes**

**Malnutrition chronique**  
(moins de 2300 calories par jour et par habitant)

**Pénuries alimentaires graves**

**Principales zones de famines des trente dernières années**

**Dates des principales famines ou de la période depuis laquelle elles se produisent**

**Nombre de réfugiés originaires de ces pays en 2004**  
(Source UNHCR)

730 600
369 000 - 485 000
131 000 - 335 000
52 000 - 64 000
10 000 - 42 000
1 000 - 10 000

0 1 000 km

© La Documentation française

**AFRIQUE - Principaux conflits des années 1990, famines et populations réfugiées**

Source : Documentation photographique

Source : Documentation photographique n° 8048 : L'Afrique dans la mondialisation (auteur : Sylvie Brunel)

36



## Afrique – Les principaux conflits (1974-2003)

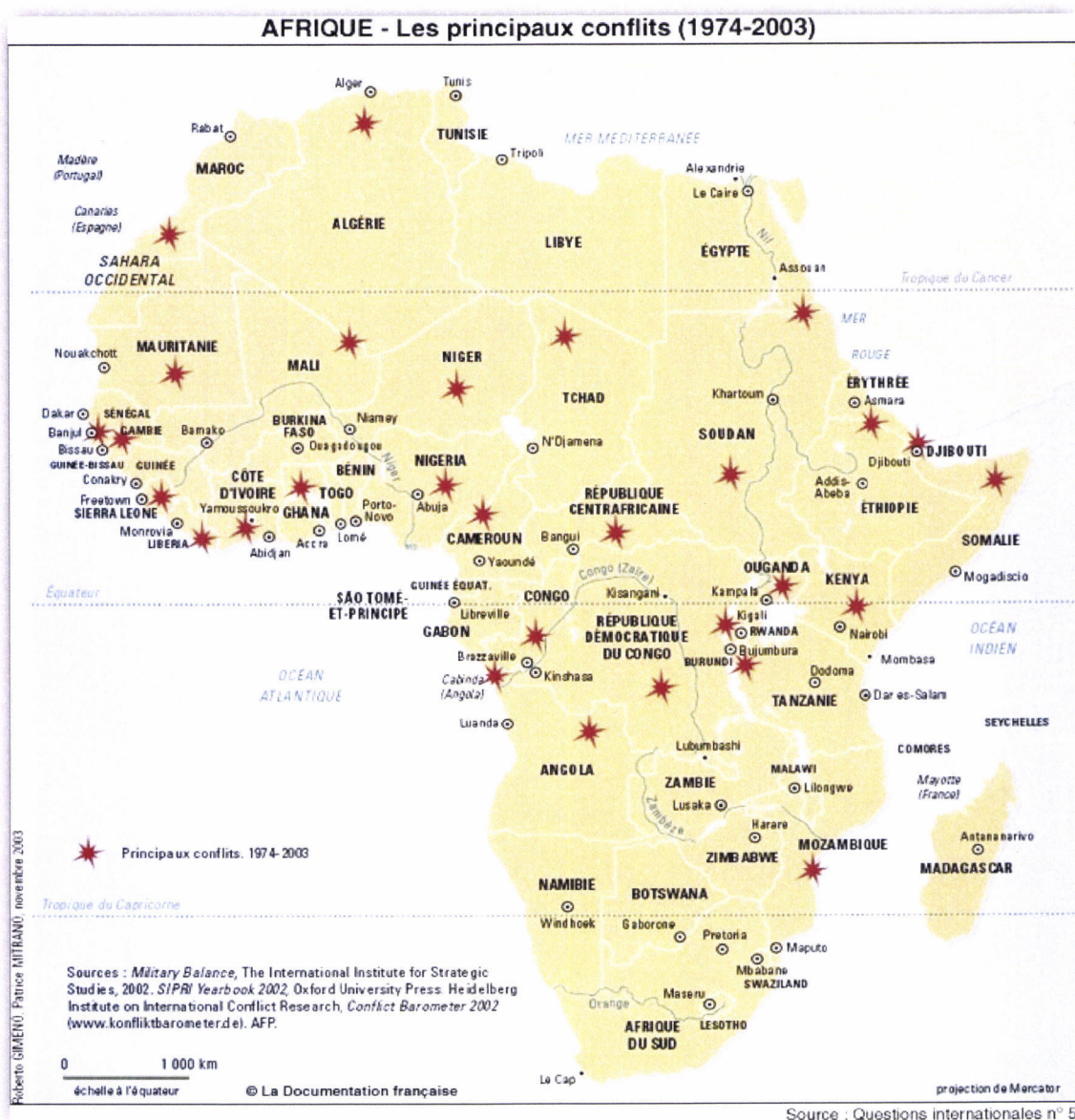


Figure 2 Afrique : les principaux conflits (1974-2003)

Source : *Questions Internationales*, n° 5 "Les conflits en Afrique", Paris : La Documentation française, 2004.

## Les conflits en Afrique : repères généraux

Selon les travaux consultés, les récentes guerres en Afrique sont pour la plupart des conflits armés dits internes. Ceux-ci visent essentiellement le pouvoir et la mainmise sur les ressources naturelles. Ils sont « d'une grande diversité et d'une grande complexité, dans leurs sources comme dans leur déroulement »<sup>36</sup>, comme le soulignent les chercheurs Fabre et Tirefort. Il est en effet important d'insister sur le caractère multiple des phénomènes et de les aborder avec précaution, bien que des pratiques guerrières similaires, entre autres, les rapprochent. Chaque conflit a ses spécificités propres. Jean du Bois de Gaudusson fait un point fort intéressant à ce sujet et nous le citons *in extenso* :

L'Afrique est traversée de ces conflits qui n'opposent plus seulement les États et leurs armées régulières, mais des milices, des demi-soldes, des populations à la fois victimes, acteurs et objectifs, manipulés par de nouveaux seigneurs de guerre atypiques, se jouant des frontières et des règles élémentaires posées par les conventions internationales, parfois liées aux grands systèmes financiers internationaux informels... Ces conflits recouvrent des réalités très diverses, aux origines multiples et discutées ; la colonisation, le tracé des frontières, la démolition du mur de Berlin et la fin de la guerre froide n'expliquent pas tout. En toute hypothèse, leur spécificité tient à une imbrication de facteurs internes et extérieurs ; même circonscrits au sein d'un État, ils ne sont pas toujours sans comporter des risques d'extension internationale qui se réalisent souvent<sup>37</sup>.

Le chercheur met en évidence la lecture complexe qu'exige l'étude des récents conflits. Cependant, comme lui-même et d'autres spécialistes le rappellent, ces événements ont pris naissance à l'intérieur de sociétés partageant une trajectoire sociopolitique et historique commune et des mêmes réalités ont pesé (et continuent de le faire) sur leur évolution post-coloniale. Mais outre le poids du passé, d'autres aspects tant externes qu'internes qui rapprochent ces conflits autorisent des analyses comparatives.

Parmi les causes majeures évoquées, le pouvoir post-colonial – son mode de gouvernance et ses dysfonctionnements – apparaît comme un des premiers responsables des conflits qui ont germé à la fin des années 80 et proliféré durant la décennie 90. Nous reviendrons sur ce point dans notre premier chapitre. Mais précisons ici qu'en maintenant la politique de violence – legs, en particulier du système colonial – pour diriger, les jeunes nations ont plus ou moins reproduit le mode de gouvernance violent et autoritaire qui, en

---

<sup>36</sup> FABRE, Rémi ; TIREFORT, Alain, *op. cit.*, p. 9.

<sup>37</sup> BOIS DE GAUDUSSON (du), Jean, *op. cit.*, p. 4.

retour, devient un moyen d'accéder au pouvoir. C'est donc surtout autour de la question du pouvoir qu'il convient d'évoluer, car celui-ci s'est souvent avéré être à l'origine du fort climat de violence qui a favorisé les tensions et le bourgeonnement de conflits armés. Et ajoutons, par ailleurs, que l'accroissement des conflits est une conséquence directe de la déliquescence de nombreux États qui, fragilisés, ne parviennent pas à maintenir l'ordre et la paix. D'autres facteurs internes et externes sont généralement évoqués par les spécialistes de ces questions. Nous indiquons ici quelques points en nous appuyant surtout sur les travaux de Kouassi qui propose une grille de lecture et d'analyse intéressante sur la formation des récents conflits africains.

Dans son article intitulé « Le processus de formation des guerres civiles en Afrique », le chercheur s'attarde sur ce qu'il appelle les « dysfonctionnements de l'État africain postcolonial »<sup>38</sup>. Globalement, ces dysfonctionnements s'observent à la fois sur les plans politique, économique et sécuritaire. L'historien évoque ainsi la soif du pouvoir des dirigeants politiques, leurs pratiques du népotisme, la corruption généralisée et la mauvaise gestion de « la question nationale »<sup>39</sup>. Il fait ici référence aux réalités de diversité culturelle et ethnique où la mauvaise gestion de la multiculturalité conduit à des tensions et clivages identitaires pouvant donner lieu à des violences interethniques comme nous le verrons en plus de détail plus loin. Et comme Mbembe, sur le plan politique, il pointe du doigt une vision qui repose essentiellement sur des ambitions personnelles motivées par des logiques mercantiles et l'accaparement du pouvoir<sup>40</sup>. En ce qui concerne le domaine économique, l'endettement et l'assistanat ont favorisé la généralisation de la corruption et le développement d'une économie souterraine a conduit à fragiliser, voire ébranler la situation économique de certains pays. Enfin, le chercheur fait le lien entre la faillite sécuritaire et l'État autoritaire. Il soutient que l'échec des dirigeants sur ce plan est étroitement à mettre en lien aux politiques répressives de nombreux pays. Ce mode de gouvernance a progressivement encouragé des soulèvements violents qui s'inspirent du modèle étatique en manifestant et en se révoltant par la force brute. Ce dernier point met en évidence le problème de la violence arbitraire et absolue qui caractérise le mode de gouvernance de nombreuses nations à partir des indépendances. Et cela a directement et indirectement

---

<sup>38</sup> KOUASSI, Yao, *op. cit.*, p. 171.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 172-174.

entraîné les situations dramatiques des années 70-90 (la déliquescence des États et la recrudescence des désordres sociaux et des conflits).

Mises en rapport avec la question du pouvoir et de l'État post-colonial, les formes suprêmes de violence (coups d'État, massacres, conflits armés, crimes de masse, génocides) qui ont proliféré après la guerre froide trouvent une partie de leur logique au sein d'une machine politique basée sur une idéologie de la violence. Mais il convient de prendre en compte d'autres facteurs tant internes qu'externes. Ainsi, nous rappelons que ce temps de violence est aussi en partie lié à deux grands bouleversements. D'abord, la fin de la guerre froide à la fin des années 80 provoque des agitations internes au niveau des États africains et cela contribuera à les déstabiliser<sup>41</sup>. Durant la même période, la grande vague de transition politique constitue un autre chamboulement. Les États abolissent les régimes des partis uniques pour instaurer le multipartisme<sup>42</sup>. Mais paradoxalement, cette nouvelle ère « démocratique » censée garantir plus de stabilité s'avéra tragique pour nombre de pays. Enfin, parmi les facteurs aggravants qui sont évoqués, on retrouve, entre autres : la prolifération des armes, la privatisation de la violence<sup>43</sup>, la question du sous-développement et l'exclusion du continent dans la mondialisation, la paupérisation des États et de leurs populations (aggravée par la globalisation) et la pression démographique dans certains pays. En permettant le développement de poches de crises sociale et économique, ces différents éléments ont contribué (directement ou indirectement) à créer les conditions propices pour la formation des conflits.

Les points relevés ont un caractère purement indicatif pour tenter de situer globalement cette période de grande violence et la formation des conflits. Les travaux sur lesquels nous avons pris appui et ceux que nous indiquons comme lecture de référence fournissent les lectures approfondies adéquates. Intéressons-nous à présent aux conflits qui sont traités dans nos fictions. Nous proposons un court descriptif des événements les plus représentés.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 178-180.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>43</sup> Kouassi et Mbembe évoquent la militarisation de plusieurs sociétés africaines qui ont vu la prolifération de groupes armés, milices qui provoquent la recrudescence de violences en tout genre (criminalité, banditisme, terrorisme, conflits), KOUASSI, Yao, *op. cit.*, pp. 181-182. Voir aussi Mbembe (2010), chapitre 5 « Afrique : la case des sans clés ».



## Descriptif des principaux conflits qui ont inspiré la littérature et le cinéma<sup>44</sup>

### Liberia (1989-1997)<sup>45</sup>

Petit État anglophone, voisin de la Sierra Leone, le Liberia a connu pendant de nombreuses années – environ sept ans – une guerre meurtrière déclenchée par un désir de changement de régime, par des antagonismes ethniques, des ambitions personnelles visant le pouvoir, entre autres facteurs multiples et complexes. C'est à la fin de 1989 qu'elle éclate suite à l'offensive lancée par le chef rebelle du *National Patriotic Front of Liberia* (NPLF), Charles Taylor, dont l'objectif est de destituer le régime népotique et corrompu de Samuel Doe en place depuis plus de dix ans. Toutefois, la mise à mort du président dictateur et la fin de son régime en 1990 n'a pas conduit à l'instauration de la paix et de la démocratie. Le parti de Taylor ainsi que d'autres fractions ne cesseront d'attiser des conflits sanglants convoitant le pouvoir et les mainmises sur les ressources naturelles. Provoquant l'effondrement économique du pays et une grande crise humanitaire, cette longue guerre civile se signale notamment par ses destructions massives, systématiques et un bilan humain dramatique : « entre 150 000 et 200 000 morts et [...] l'exil de plus d'un million de personnes et des centaines de milliers de déplacés »<sup>46</sup>. Balencie et La Grange évoquent longuement les atrocités qu'ont subies les civils et les opérations de destruction perpétrées qui ont provoqué la ruine du pays :

Les populations civiles, surtout celles de l'intérieur du pays, ont été obligées de satisfaire les besoins variés (alimentaires, matériels, sexuels) des combattants des différentes factions.

---

<sup>44</sup> Le terme « guerre civile » est utilisé ici suivant les documents historiques sur lesquels nous avons pris appui.

Les différentes sources consultées pour l'inventaire des pays en situation de guerre sont :

- BALENCIE, Jean-Marc, LA GRANGE, Arnaud de, *Les nouveaux mondes rebelles : conflits, terrorisme et contestation*, Paris : Michalon, 2005.
- , *Mondes rebelles, guerres civiles et violences politiques*, Paris : Michalon, 1999.
- , *Mondes rebelles : acteurs, conflits et violences politiques*, vol. 1, Paris : Michalon, 1996.
- BONIFACE, Pascal & L'IRIS (dir.), *L'Atlas des guerres. Les vraies menaces du 3e millénaire*, Paris : Michel Lafon, 1999.
- SMITH, Dan, *Atlas des guerres et des conflits dans le monde*, Paris : Autrement, coll. « Atlas/Monde », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 2003].
- Uppsala Department of Peace and Research for Peace. Uppsala Conflict Data Program (2011/08/03) UCDP Conflict Encyclopedia: [www.ucdp.uu.se/database](http://www.ucdp.uu.se/database), Uppsala University.
- International Committee of the Red Cross (ICRC), <http://www.icrc.org/eng/index.jsp>.
- The International Institute for Strategic Studies, <http://www.iiss.org/> ; Human Rights Watch, <http://www.hrw.org/>
- The UN Refugee Agency (UNHCR), <http://www.unhcr.org/> ; Médecins Sans Frontières (MSF), <http://www.msf.fr>

<sup>45</sup> Sur les événements au Liberia voir BALENCIE, Jean-Marc ; LA GRANGE, Arnaud de (1996), *op. cit.* pp. 275-291.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 279.

L'acharnement à l'encontre des populations s'est accompagné d'une débauche de pillages et de destructions à grande échelle de tous les symboles du progrès et de la prospérité. Les combats ont ainsi conduit à la ruine totale du pays, certains estimant que celui-ci a connu un bond en arrière d'au moins trente ans [...]<sup>47</sup>.

Un autre aspect à noter est « la 'juvénilisation' du conflit »<sup>48</sup>. La participation de milliers d'enfants et d'adolescents rend compte de l'exploitation extensive des mineurs (enfants de rue ou kidnappés de leur famille) recrutés par force ou de manière volontaire (notamment dans le cas d'enfants « esseulés/orphelins »<sup>49</sup>) pour devenir des soldats. Enfin, un autre trait majeur est le pillage des ressources naturelles commises par les différentes factions. La mainmise sur les diamants, le fer, le bois précieux... vendus sur le marché noir était un enjeu économique majeur pour les seigneurs de guerre qui s'enrichissent et trouvent des moyens par lesquels financer leur activité guerrière. La participation d'entreprises multinationales occidentales dans l'exploitation des richesses naturelles pendant les événements illustre également l'étendu du drame qui s'est joué de 1989-1997.

### **La Sierra Leone (1991-2002)**

Ancienne colonie britannique établie au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Sierra Leone, pays situé à l'ouest du continent, était plongée dans l'un des conflits africains post-coloniaux les plus tragiques qui a pris officiellement fin en janvier 2002. Conséquence des conflits au Liberia, la guerre avait débuté en 1991 faisant entre 100 000 et 200 000 morts. Les ressources naturelles dont regorge ce pays, notamment le diamant et l'or, sont étroitement liées aux conflits. La richesse du sol sierra léonais était devenue l'enjeu des différentes factions qui s'affrontaient. Le trafic illégal du diamant représente une source de revenus importante qui incite les politiciens corrompus à avoir une mainmise importante sur les régions minières afin d'assurer leur maintien au pouvoir :

Les revenus tirés de ces transactions [les exploitations intensives des ressources rares] ont, en effet contribué [...] à structurer les systèmes locaux d'inégalité et de domination; à faciliter la constitution des coalitions ou à envenimer les luttes factionnelles [...]<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>50</sup> MBEMBE, Achille (2001), *op.cit*, pp. 67-68.

Comme au Liberia, des milliers d'enfants ont été recrutés pour faire la guerre et les 11 années de guerre ont été marquées par des déplacements massifs des populations et des actes de violence extrême ciblant largement les civils. Parmi les atrocités, l'esclavage sexuel, les enlèvements d'enfants, les milliers de cas d'amputations sans parler des centaines de milliers de morts font de cette guerre une des plus atroces de cette période. Le pays compte tristement parmi ces États de l'ère post-coloniale livrés aux dictatures, aux pillages, aux violences extrêmes et aux ravages de la guerre qui ont conduit à l'effondrement de l'économie et à la désintégration des infrastructures.

### **Le Congo-Brazzaville (1993-1999)**

C'est en 1960 que le Congo accède à l'indépendance. La période post-coloniale demeure pour cet État, comme ailleurs sur le continent, une étape marquée par l'instabilité politique, les assassinats politiques et les conflits armés. De 1993 à 1999, le pays est confronté à une succession de trois guerres civiles destructrices opposant les milices de trois régions principales qui divisent le pays en plusieurs factions soutenant différentes personnes politiques :

[L]e Nord reste proche des partisans de Sassou-Nguesso (les «Cobras»), le Centre-Ouest rattaché à ceux de Lissouba (qui ont choisi le nom de «Ninjas»), et la région du Pool (Brazzaville) à ceux de Kolela. Le Congo-Brazzaville est devenu une zone où les miliciens non payés font régner l'insécurité dans tout le pays<sup>51</sup>.

La dernière guerre civile qui a débuté en 1997 s'est déroulée sur trois ans causant la mort de près de 20 000 personnes et le déplacement de plus de 400 000 habitants dans d'effroyables conditions. Selon différentes sources, les trois guerres qui se sont déroulées sous l'apparence de conflits ethniques ont pour raison fondamentale le contrôle de la manne pétrolière. Le Congo-Brazzaville est à ce jour le quatrième producteur de pétrole de l'Afrique subsaharienne. Pendant les guerres, cette riche ressource naturelle a suscité la convoitise des factions désireuses de contrôler exclusivement les gisements pétroliers à des fins d'exploitation. Et elles n'ont pas hésité pas à attiser les tensions politico-ethniques au sein du pays pour parvenir à leurs fins. Ainsi, le pétrole est devenu la réserve financière privée des hommes au pouvoir qui s'en servent pour s'enrichir et acheter des armes.

---

<sup>51</sup> SECK, Cheikh Yérém, *op. cit.*, p. 198

## La République Démocratique du Congo (RDC) (1996-2003-2008-conflits localisés en cours)

Deux guerres successives marquées par des crimes de masse ont frappé l'ex Congo-Zaïre entre 1996 et 2002. La première qui a duré un an (1996-1997) a vu la fin du règne du dictateur Mobutu, chassé du pouvoir par la rébellion dirigée par Laurent-Désiré Kabila. C'est sous le régime du nouveau président autoproclamé qu'a éclaté la seconde guerre en août 1998. Elle a pris fin officiellement en 2002 à la suite d'un accord conclu à Pretoria sous le règne de Joseph Kabila, successeur de son père assassiné quelques mois plus tôt. Ces deux événements ont provoqué de graves crises politiques, économiques et une catastrophe humanitaire aux proportions gigantesques. Par ailleurs, il est à noter que l'accord conclu en 2002 n'a pas mis un terme définitif aux violences. Ainsi c'est en juin 2003 qu'elle prend fin réellement. De leur côté, les provinces du Nord et Sud-Kivu et de l'Ituri n'ont jamais connu d'accalmie, minées par des conflits armés sur fond d'exploitation sauvage des ressources naturelles, de tensions ethniques et de l'ingérence des pays voisins. Des pics de violence ont vu des villages entiers anéantis et des populations civiles victimes d'atrocités en tout genre<sup>52</sup>. Ces régions éprouvées par plusieurs années de conflits demeurent très instables.

Ce temps de guerre est l'un des plus meurtriers de l'histoire contemporaine du continent et à un niveau mondial, la RDC est, sans aucun doute, le pays qui a enregistré le plus grand nombre de victimes pendant cette période. Il ne s'agit pas de faire une « concurrence des victimes » (Chaumont 1997), mais de rendre compte d'une tragédie dont l'ampleur est peu connue. Les rapports de l'ONU et d'ONG internationales (par exemple, Amnesty International) font état de 3,5 à 6 millions de personnes mortes directement ou indirectement de la guerre. C'est le plus lourd bilan au monde depuis la seconde guerre mondiale comme certains textes font ressortir. Chiffres et témoignages à l'appui, les observateurs évoquent un désastre aux proportions inimaginables<sup>53</sup>. Des dizaines de milliers

---

<sup>52</sup> A ce propos, consulter le site « Condition Critical » créé par Médecins Sans Frontières et qui est dédié aux violences guerrières en RDC. Des témoignages, des rapports, des articles ainsi qu'un court métrage sont disponibles. <http://www.condition-critical.org/fr>. Consulté en 2010.

<sup>53</sup> Dans son récent ouvrage *Guerres africaines et écritures historiques*, Pius Ngandu Nkashama a rassemblé les « chiffres macabres » de cette longue guerre :

- « 6 000 000 de morts depuis 1998 (IRC) ;
- 1500 morts par jour ; plus de 45 000 morts par mois ;
- des centaines de milliers de femmes et de fillettes violées (HWR) ; au moins 12 femmes violées par jour rien qu'à l'Est de la RDC (CNN) ;
- 48% de violences sexuelles concernant des enfants (ONU) ;

de femmes ont été violées ; d'innombrables actes de torture ont été commis. Des centaines de milliers de personnes fuyant le conflit ont été contraintes d'abandonner leur maison pour fuir dans les pays voisins ou d'autres régions du pays. Nombre d'entre elles sont mortes de malnutrition ou en raison de leur impossibilité de recevoir une assistance humanitaire. Jusqu'à 2 millions de personnes ont été déplacées à l'intérieur de la RDC, dont 400 000 enfants<sup>54</sup>. Quels sont les facteurs à l'origine de cette tragédie ? Si le point commun des deux guerres est au départ le changement des régimes, les causes ayant conduit aux violences sont diverses et complexes comme l'indiquent Gauthier de Villers, Arnaud Zacharie et François Janne d'Othée, entre autres<sup>55</sup>. L'échec du processus de démocratisation enclenché au début des années 90, la déliquescence du pouvoir étatique, l'instabilité dans des pays voisins figurent parmi les raisons avancées auxquelles il faut rattacher les facteurs que nous avons identifiés plus haut. Il est aussi intéressant de noter la dimension régionale que les guerres en RDC ont prise avec six autres pays africains impliqués : le Zimbabwe, l'Angola et la Namibie d'un côté, le Rwanda, l'Ouganda et le Burundi de l'autre. Cela confirme l'extrême complexité d'une tragédie humaine récente qui demeure trop dans l'ombre.

### Djibouti (1991-1994)

Ancienne colonie française qui accède à l'indépendance en 1977, Djibouti connaît une certaine stabilité avant que n'éclate la guerre civile en novembre 1991 sur fond d'un « double antagonisme ethnique et clanique qui oppose d'une part les populations afares aux populations somaliennes et d'autre part les clans somalis entre eux »<sup>56</sup>. La guerre va durer trois

- 
- 585 000 enfants meurent chaque année des conséquences de la guerre (MSF) ; le taux de mortalité infantile le plus élevé du monde ;
  - Plus de 680 000 enfants ont perdu leurs parents, victimes du Sida (Save the Children) ;
  - 80% du sang transfusé en RDC est contaminé par le VIF (ONU-SIDA) ;
  - 2,5 millions de déplacés dû au conflit, 16% de la population souffre de malnutrition sévère et la majorité souffre de malnutrition chronique (Ministère de la santé RDC) ;
  - 80% de la population active est au chômage ;
  - Plus de 500 opposants ont été assassinés entre 2006 et 2008 (HRW) et plus de 1000 autres croupissent en prison dans des conditions effroyables », NGANDU, Pius Nkashama, *op. cit.*, p. 11.

<sup>54</sup> Source : Amnesty International, République démocratique du Congo, enfants en guerre, septembre 2003

<sup>55</sup> VILLERS, Gauthier DE, « La guerre dans les évolutions du Congo-Kinshasa », in *Afrique contemporaine*, n° 215 « Afrique et développement », mars 2005, pp. 47-70. JANNE D'OTHÉE, François ; ZACHARIE, Arnaud, *L'Afrique centrale dix ans après le génocide*, Bruxelles : Labor, 2004. Sur les conflits en Ituri et au Kivu voir les articles suivants :

VIRCOULON, Thierry, « L'Ituri ou la guerre au pluriel », in *Afrique contemporaine*, n° 215 « Afrique et développement », mars 2005, pp. 129-145 ; RUSAMIRA, Etienne, « La dynamique des conflits ethniques au Nord-Kivu : une réflexion prospective », in *Afrique contemporaine*, n° 207 « De la paix et de la guerre en Afrique », août 2003, pp. 147-163.

<sup>56</sup> BONIFACE, Pascal, *op. cit.*, p. 56.

ans et prend fin en décembre 1994 avec la signature des accords de paix entre les parties belligérantes. Le chercheur Pascal Boniface note cependant le non-respect de l'accord en indiquant que « l'ensemble des rebelles afars n'a pas déposé les armes, et une partie d'entre eux a poursuivi la lutte [...] »<sup>57</sup>. La guerre a provoqué l'effondrement de l'économie plongeant la population dans une grande précarité et a fait plusieurs centaines de morts.

### **Rwanda (1990-1994) : guerre civile et génocide**

Le génocide au Rwanda éclate le 7 avril 1994, au lendemain de l'attentat lancé contre l'avion présidentiel qui a été abattu en plein vol<sup>58</sup>. Le chef d'État du Burundi et le président Habyarimana trouvent la mort. Cette attaque marque le début d'un drame sans nom pour la minorité rwandaise tutsie et pour tout le Rwanda<sup>59</sup>. Les tueries conduites par des soldats, des milices survoltées, mais également par des civils vont s'étendre sur trois mois. Entre 800 000 et 1 000 000 Rwandais tutsis et des milliers de Rwandais hutus modérés sont tués ou massacrés à ciel ouvert, sous l'œil de la communauté internationale qui tarde à réagir. Les précisions et commentaires de Zacharie et de Janne d'Othée sont édifiants :

Ce génocide, le troisième du siècle, s'est déroulé sans réaction notoire de ceux qui auraient pu l'arrêter. Pourtant les signaux d'alarme n'ont pas manqué : la série de massacres et de tueries sélectives constatés au Rwanda en octobre 1990, janvier 1991, mars 1992 ; la mort de 200 000 Burundais durant la guerre qui a éclaté entre Tutsis et Hutus après l'assassinat en 1993 de Melchior Ndadaye, premier président élu du Burundi voisin ; les preuves accumulées depuis 1992 selon lesquelles les prêts du FMI et de la Banque mondiale étaient utilisés par le pouvoir pour acheter des armes ; le message codé envoyé le 11 janvier 1994 au siège de l'ONU par le général Dallaire, qui dirigeait la mission de l'ONU au Rwanda (MINUAR), décrivait les plans d'extermination, ses requêtes répétées pour saisir les armes<sup>60</sup>.

La tendance est non seulement à la léthargie, mais pire, il y a un désengagement qui semble conscient, car « deux semaines après le début du génocide, le 21 avril 1994, l'ONU

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Nous précisons que c'est tout un ensemble de facteurs qui vont conduire à ce déchaînement de violence. Rappelons, entre autres, que l'antagonisme entre les Hutus et les Tutsis remonte à l'ère coloniale et qu'il a pris des dimensions dramatiques après l'accession du pays à l'indépendance. Des massacres ont eu lieu déjà à ce moment et en 1990, le pays sombre dans la guerre civile suite à l'offensive menée par le *Front Patriotique Rwandais* (FPR) mené par Paul Kagamé, l'actuel président du Rwanda. Lui et ses troupes joueront le rôle clé dans l'arrêt du génocide en juin 1994.

<sup>59</sup> Les trois groupes qui composent la population rwandaise sont : Hutus (85%), Tutsis (15%) et Twa (moins de 1%).

<sup>60</sup> JANNE D'OTHÉE, François ; ZACHARIE, Arnaud, *op. cit.*, p. 5.

retire la majorité des troupes de la MINUAR »<sup>61</sup> censées assurées la paix au Rwanda. Trois mois après les massacres, le monde découvre avec effroi l'ampleur de la catastrophe. La haine, entretenue par les politiciens et intellectuels extrémistes hutus et efficacement diffusée au sein de la population hutue par le biais notamment des médias, a provoqué l'éradication d'un quart de la population tutsie dans un contexte de terreur indescriptible. Dans ce processus destructeur, la France est pointée du doigt pour le soutien accordé au régime hutu, y compris lors des événements. Tout semble absurde dans cette tragédie : le nombre de personnes tuées en un temps éclair, l'indifférence des pays voisins et de la communauté internationale, la haine qui a poussé des milliers de combattants et de civils (hommes et femmes confondus) à tuer et massacrer des nourrissons, des enfants, des collègues, des voisins, des amis, voire des membres de leur famille. Enfin, la motivation génocidaire porte elle-même le sceau de la folie quand on sait que les identités tutsie et hutue sont des créations de l'imagination européenne comme le rappelle Yves Ternon :

Le génocide des Tutsi est la conséquence directe d'une vision ethnique de l'histoire du Rwanda. Le mythe de trois races – les Twa, les Hutu et les Tutsi – installées successivement sur ce territoire et du combat entre des envahisseurs hamites – les Tutsi – et des Bantous – les Hutu – est une absurdité inventée au XIX<sup>e</sup> siècle par des Européens et véhiculée par l'administrateur belge dans les années 1930<sup>62</sup>.

#### *Guerres africaines contemporaines : l'irruption des « nouveaux conflits »*

Terminons cette esquisse historique avec quelques informations complémentaires sur les tragédies qui marquent les années 90 et l'imaginaire de nos auteurs.

Comme il a été observé dans les courts descriptifs, les événements, pour la nette majorité, se sont illustrés par leur caractère destructeur. Les actes de violence extrême visant systématiquement les populations civiles, victimes en grand nombre d'amputations, de viols collectifs, d'esclavage et d'autres atrocités, rendent compte de pratiques guerrières cruelles fondées sur une logique de destruction massive. D'un point de vue global, Mbembe indique que les récentes tragédies africaines semblent s'inscrire dans la mouvance de la

---

<sup>61</sup> BENSOUSSAN, Georges, « Éditorial », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n°190 « Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsis », jan./juin 2009, p. 7.

<sup>62</sup> TERNON, Yves, Rwanda 1994. « Analyse d'un processus génocidaire », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n°190, *op. cit.*, p. 16.

nouvelle vague des « nouveaux conflits »<sup>63</sup> qui seraient propres à l'ère contemporaine. Et ceux-ci désignent des phénomènes de violence de type intra-étatiques qui s'avèrent particulièrement meurtriers et sont souvent menés par des individus issus des groupes sociaux exclues et pauvres qui constituent un réservoir idéal pour recruter des futurs pillleurs et assassins<sup>64</sup>. La question des nouvelles guerres qui, précisons-le, ne se limite pas à l'espace africain est traitée plus loin en se focalisant particulièrement sur la notion de « violence extrême » de Sémelin.

---

<sup>63</sup> Expression qu'on rencontre dans les travaux de Jacques Sémelin, Michel Wieviorka ou Wolfgang Sofsky et qui désigne les nouvelles guerres à l'ère contemporaine. Selon les chercheurs, celles-ci tendent à se distinguer des « guerres classiques » et s'illustrent, entre autres, par de nouveaux acteurs de guerre (l'enfant-soldat, le mercenaire, le « maraudeur » [Sofsky]...), par l'absence d'une véritable idéologie politique et par une « extrémisation » de la violence (pillages, saccages, tortures, viols et tueries à grande échelle des populations civiles). Les nouveaux conflits se caractérisent donc par de nouvelles pratiques de guerre qui reposent souvent sur le gain et des mouvements extrémistes dans le cadre de violences qui se privatisent et se radicalisent. Les récents conflits armés en Afrique rendent compte de ces nouveaux phénomènes de violence.

<sup>64</sup> Lorsqu'il ne s'agit pas d'opérations conduites par les armées elles-mêmes qui « à la faveur de la crise économique » ont vu leurs conditions de vie se détériorer, les incitant à sortir de leurs casernes. (Mbembe 2010, p. 200)








# **PARTIE I**


## **VIOLENCE, DISCOURS, SOCIÉTÉ**

### **L'AFRIQUE CONTEMPORAINE À L'ÈRE DES GUERRES**



*Aucun d'entre nous n'est libre  
de « choisir ses sujets » en dehors du  
contexte qui conditionne notre vie,  
façonne notre pensée et influence tous  
les aspects de notre existence [...]  
Philippe Roth serait-il en mesure  
d'effacer la marque des camps nazis  
incrustés dans ses personnages ? Les  
écrivains palestiniens peuvent-ils  
aujourd'hui « choisir » d'ignorer [...] le  
conflit qui brûle le lieu d'existence des  
mots ?*

Nadine Gordimer, 1997  
« Portrait de l'écrivain en poseur de  
questions »



## Introduction

« Je pars du fait que ma conscience et mon effort sont d'un lieu, d'un espace et d'un moment donnés ; et je ne vois ni comment ni pourquoi ma parole, quelle que puisse être son envol, ne devrait pas, avant toute autre chose, être le cri et le témoin de ce lieu singulier »

V. Y. Mudimbe, *L'odeur du père*, 1982<sup>65</sup>

### *Histoires de violence*

Intitulée « Violence et création littéraire. L'Afrique contemporaine à l'ère des guerres », cette première partie introduit l'émergente littérature de la guerre dans le champ littéraire africain de langue française contemporain. Le thème de la guerre sous lequel nous avons rassemblé les écrits consacrés aux conflits armés et aux violences de masse sans toutefois perdre de vue la spécificité des événements, constitue un sujet récurrent des créations africaines depuis ces douze dernières années.

Il influence, en effet, de façon remarquable les textes d'auteurs de diverses nationalités et en considérant le caractère récent des drames, cette thématique va sans nul doute rassembler d'autres plumes en vue de nouveaux textes de sensibilisation et de témoignage dans la catégorie des écritures de soi ou des récits fictionnels (romans, nouvelles, etc.). A ce jour, les tragédies ont mobilisé des écrivains rescapés, mais aussi un nombre impressionnant de jeunes plumes et des figures de renom exposées indirectement aux conflits et qui ont souhaité également produire un discours, une réflexion sur cette période sanglante et dramatique. Ensemble, leurs créations rendent compte d'une littérature émergente sur les phénomènes guerriers, abondante et surtout originale,

---

<sup>65</sup> MUDIMBE, Yves Valentin, *L'odeur du père. Essais sur les limites de la vie en Afrique noire*, Paris : Présence africaine, 1982, pp. 13-15.

notamment dans le cas des œuvres de fiction où l'on observe l'emploi fréquent d'une rhétorique transgressive caractérisée par un discours cru, singulièrement violent à dimension sensationnelle charriant des scènes sanglantes, voire abjectes à la limite du tolérable.

En vue de leur analyse dans nos parties II et III, il s'agit, dans un premier temps, de penser leur émergence à partir d'une double violence dans le contexte des crises extrêmes et à l'intérieur de la postcolonie, ce temps d'agitation et de déchirure. Nous examinerons donc ces créations de l'ère post-coloniale qui est traversée par des violences sanglantes, à l'intérieur de laquelle elles émergent et portent les traces. Ainsi, dans ce cadre précis surtout, nous adhérons à la perspective de Kesteloot qui estime que les œuvres d'auteurs africains ne sauraient, au préalable du moins, être enseignées, approchées « hors du contexte historique et continental qui les a rendus intelligibles »<sup>66</sup> et, nous ajoutons, qui continue de les travailler et de renouveler leur imaginaire.

Dans cette optique le chapitre 1, dont le titre s'inspire des travaux de Mbembe « *Néropolitiques* africaines et les écritures du chaos de l'ère post-coloniale », situe la question de la violence dans l'espace africain. Celui-ci, nous le verrons, est assiégé par ce qu'on pourrait appeler des 'zones de non-vie', des lieux de souffrance et de mort témoignant d'une constance de la violence qui constitue, encore aujourd'hui, la matière première des écrivains. Un survol des œuvres phares, des anthologies et de la critique des littératures africaines nous permettra de voir la place centrale et fondatrice de la violence au sein de cette production. Sous divers aspects thématiques, stylistiques, structurels et esthétiques elle investit ces littératures où elle constitue, encore aujourd'hui, un des principaux moteurs de créativité. Aussi, il ne serait pas erroné d'avancer que le dynamisme et la créativité dont elles témoignent sont étroitement liés aux multiples contextes de rupture et de déchirure qui composent l'histoire du continent et dans lesquels elles ont émergé et dont elles continuent de s'imprégner. Les mutations et les crises au sein des sociétés subsahariennes ont, en effet, travaillé l'imaginaire des écrivains et ont largement influencé les innovations stylistiques et structurelles. Le lien entre civilisation et culture s'est reflété dans les productions porteuses des angoisses et des névroses de leurs créateurs comme nous le verrons avec les travaux du critique africaniste Ngũgĩ (1997) qui évoque le poids déterminant des bouleversements socio-historiques dans la pratique littéraire africaine post-coloniale.

---

<sup>66</sup> KESTELOOT, Lilyan (2001), *op. cit.*, p. 305.

Une fois le rapport particulier entre violence et création examiné, le chapitre 2 intitulé « Le spectre de la guerre dans les fictions africaines contemporaines : repères, typologie, observations générales » se focalise sur les nombreuses fictions consacrées aux événements de guerre qui émergent massivement à partir, notamment du début des années 2000 dans le sillage d'une décennie 90 sanglante et destructrice. En répertoriant les différents romans, recueils de nouvelles et de fictions parus entre 1998-2010, il propose une présentation générale de ces textes, de leurs auteurs, de leurs thèmes et relève quelques points liés aux questions de forme et de leurs conditions d'émergence.

Dans un second temps, en vue de l'analyse de notre corpus, il s'agit de problématiser le rapport entre la violence et le langage. En ce sens, notre chapitre 3 qui s'intitule « La violence et son énonciation : constats, enjeux, théories » introduit le concept de « violence extrême » qui caractérise les conflits contemporains, explore le rapport complexe entre l'expérience de douleur ou traumatique et le langage. Et il jette les bases théoriques pour penser la mise en discours de l'événement guerrier chez l'écrivain rescapé ou l'écrivain dit « tiers », notions que nous expliquons au cours du même chapitre.

\*\*\*\*

Guidés par la question de la violence et de la création littéraire, les chapitres de cette première partie, à l'exception du chapitre 2, s'avèrent donc essentiellement théoriques. Au terme de cette étape initiale de notre étude, le contexte de violence multiple et complexe dans lequel émergent les fictions sera situé. Pour cela nous prenons appui sur les travaux des spécialistes de l'Afrique tels Mbembe, mais aussi de Patrick Chabal & Pascal Daloz, d'Elikia M'Bokolo, entre autres. Nous ne négligeons pas les ouvrages non-universitaires de Stephen Smith et Bolya qui ont contribué au discours sur la violence en Afrique contemporaine. Par la suite, l'attention sera mise sur notre corpus en retraçant la genèse de l'émergence des textes de guerre de façon chronologique en ciblant les moments et événements clefs. Enfin, les repères critiques et les bases théoriques nécessaires à notre analyse du traitement des conflits dans notre corpus seront posés.

Outre ces aspects, nous verrons que le discours littéraire en construction autour du phénomène de la guerre démontre, d'une part, l'intense activité artistique qui tend à caractériser les lendemains des grandes tragédies historiques. Et d'autre part, placé dans le contexte géographique précis qu'est le nôtre, il rappelle de manière forte la perpétuation de

cette solidarité panafricaine qui tend à caractériser la pensée africaine. Celle-ci se rassemble souvent autour des enjeux sociopolitiques divers liés à l'Afrique et à ses populations qui, dans le domaine littéraire, a souvent fait l'objet de débats et de polémiques au niveau de la critique universitaire.

Ainsi se présentent les différents contours de cette première étape dans notre étude sur la figuration artistique des conflits armés et des violences de masse dans les littératures africaines contemporaines.



# CHAPITRE 1.

## « NÉCROPOLITIQUES AFRICAINES » ET LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES DU CHAOS

*« Un jour, je la mettrai au monde ma vie. Je l'aimerai même si elle ne dure qu'une fraction de seconde. Elle sera à moi, le temps qu'elle durera. Je ne suis plus une ombre, mon cœur bat et mes pensées ont un sens. Cependant, je suis encore une petite chose enfermée, une existence potentielle. Je suis un possible en sursis ».*

Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*<sup>67</sup>

Ce chapitre intitulé « 'Nécropolitiques africaines' et les écritures contemporaines du chaos »<sup>68</sup> traite de la triple relation entre Afrique, violence et discours et a pour objectif de saisir le lien entre le discours littéraire et la violence dans le contexte spécifique d'une production post-coloniale essentiellement pénétrée et construite par la perte, la rupture et la mort. Il s'intéresse à la question de la violence dans les créations contemporaines des écrivains d'Afrique subsaharienne où elle occupe une place fondamentale.

---

<sup>67</sup> MIANO, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris : Plon, 2006, p. 107.

<sup>68</sup> Nous empruntons l'expression au colloque « *Nécropolitiques africaines et les réinventions de l'avenir : les langages de la violence* » organisé en décembre 2010 à Toronto par Alexie Tcheuyap, Josias Semujanga et Isaac Bazié auquel nous avons participé. Le terme « nécropolitique » est emprunté aux travaux d'Achille Mbembe : « Nécropolitique », in *Raisons politiques*, n° 21, février/2006, pp. 29-60.

En suivant l'évolution du discours africain depuis les années 1960 on constate, en effet, que les œuvres fictionnelles abordent essentiellement des thèmes liés à l'expérience de la violence (la mort, la dictature, l'oppression, la souffrance individuelle et collective, la marginalisation, la folie, l'exil/l'émigration, etc.). Dès lors, l'écriture d'une grande partie de ces écrivains apparaît comme une parole cathartique et contestatrice née du long et violent processus de dénigrement de l'homme noir qui trouve ses origines dans l'expérience de la traite perçue comme la première étape d'une succession de tragédies. L'écriture se développe et s'émancipe alors dans un contexte de violence au cours de trois périodes qu'on peut répartir de la façon suivante : 1) la colonisation européenne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; 2) les indépendances menant aux dictatures sanglantes sous le monopartisme ; 3) les années meurtrières des conflits autour de la décennie 1990, moment historique qui accueille, paradoxalement, la fin des régimes autocratiques en faveur de la démocratisation des États.

Ces périodes et les événements marquants qui s'y sont déroulés sont gravés dans la pensée africaine. C'est la raison pour laquelle ses littératures sont très tôt investies comme un espace de réflexion politique surtout traversé par l'expérience de la douleur et de la mort. En nous focalisant spécifiquement sur la création post-coloniale qui annonce le début d'un renouveau, nous souhaitons passer en revue cinquante années de production d'un discours sur l'Afrique placé sous le signe de la marge et de la violence. Nous verrons ainsi comment les créations fictionnelles, en évoluant en permanence dans des contextes difficiles et oppressifs, ont problématisé ce temps de tumulte tout en s'appropriant cette atmosphère post-coloniale convulsive qui apparaît aujourd'hui comme un trait majeur de cette catégorie problématique appelée « littératures africaines ».

Afin de saisir la portée et l'enjeu de la littérature en rapport avec la violence, il sera intéressant, dans un premier temps, de problématiser plus largement la question de la violence en Afrique post-coloniale. Cette question est étudiée dans les travaux de Mbembe et ses notions de *postcolonie* et de *néropolitique* qui nous semblent efficaces pour penser un temps socio-historique agité, répressif, marqué par des épisodes dramatiques. Enfin, cette partie propose une réflexion initiale sur la production des discours sur l'Afrique qui porte elle aussi les traces de ce temps de détresse.

## **1.1. Afrique post-coloniale, la violence, les discours**

### **1.1.1. L'ardeur des discours**

Si certains discours sur l'Afrique sont critiqués par le fait de leur perspective afro-pessimiste ou trop euro-centriste nous remarquons cependant qu'au départ une même interrogation lie ces textes<sup>69</sup>. Les auteurs, qu'ils soient d'origine africaine ou non, semblent, en effet, interpellés par les situations politiques complexes et problématiques de leur société où les conditions de vie précaires accablent une grande partie des populations dans de nombreuses régions. C'est du moins le constat qui s'impose à la lecture des ouvrages divers parus au cours de ces quinze dernières années qui s'attachent à penser les conditions de vie et de mort en Afrique. Celle-ci apparaît surtout comme un espace de précarité, de désordre et de violence. Les discours contemporains produits dans différents domaines démontrent un vif intérêt pour les questions liées à la violence. Ils s'intéressent notamment aux fractures politiques et sociales graves qui vont jusqu'à mettre en péril l'existence même de groupes entiers dans certaines régions. Plus largement, ils traitent de l'histoire tragique d'une identité noire longtemps marginalisée.

En nous appuyant sur trois récents ouvrages, nous souhaitons problématiser le triple rapport entre « Afrique, discours et violence ». Où il s'agit d'observer la mise en discours de cet espace devenu un sujet brûlant et sensible. Dès lors, on s'apercevra qu'écrire sur ce lieu particulier nous fait entrer dans un univers symbolique explosif investi par les visions ardentes afro-pessimistes, afro-radicales, afro-optimistes, euro-centristes.

#### **1.1.1.1 Quand les bouleversements exacerbent les passions**

Il n'est pas toujours aisé de tenir un discours sur l'Afrique car on c'est un terrain très sensible à différents niveaux. D'abord, cet espace vaste est complexe avec ses réalités et trajectoires plurielles, difficiles et souvent tragiques. Ensuite, l'Afrique est porteuse d'une histoire chargée d'une succession de drames collectifs. En l'occurrence, elle est un objet

---

<sup>69</sup> Le discours occidental sur l'Afrique est débattu dans le milieu des recherches africanistes. V. Y. Mudimbe aborde la question dans *L'odeur du père. Essais sur des limites de science et de la vie en Afrique noire*, op. cit. et *The invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington/Indianapolis : University of Indiana Press, 1988.

d'étude qu'il s'agit d'aborder avec prudence compte tenu des sensibilités que son histoire dramatique a pu faire naître au sein de ses sociétés. Elle est également minée d'idées reçues, de représentations biaisées, d'idéologies qui amalgament faits (historiques, socio-anthropologiques, etc.), de discours pseudo-scientifiques ainsi que d'affects<sup>70</sup>. Dans de telles circonstances, il n'est guère aisé d'élaborer un discours qui ne déclenche des polémiques ou de vives réactions. Aussi, sommes-nous tentée de croire que les sujets liés à cette région demeurent propices à des discours passionnels entre ceux (Africains ou non) se réclamant d'une position afro-pessimiste, afro-centriste ou euro-centriste. Cela s'explique peut-être par le poids de son passé douloureux et dont les plaies sont encore visibles plus particulièrement dans les États où les réalités sociopolitiques contemporaines restent convulsives. Mais également que la mémoire de récentes crises et catastrophes est vive et surtout, que la perception générale de l'Afrique dans l'imaginaire des non-Africains et des Africains reste essentiellement négative, nourrie de préjugés, de clichés persistants, voire de racisme.

Parallèlement aux créations littéraires qui ont mis en fiction les conflits politiques et les guerres des années 90, on observe la parution d'essais et de textes scientifiques traitant de sujets phares (la question des violences politiques, du développement, du sida, etc.) liés au contexte contemporain<sup>71</sup> : la marginalité du continent en tant qu'acteur dans la

<sup>70</sup> Dans l'article « Pouvoir, violence et accumulation » (1990) Mbembe dénonce l'imposture des « discours pseudoscientifiques » sur la chose politique et économique en Afrique.

<sup>71</sup> Voici une sélection d'ouvrages publiés en France ces dix dernières années (en fonction de l'année de parution) :

**GASSAMA**, Makhily (dir.), *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, Paris : Philippe Rey, 2010 ; **KONATÉ**, Moussa, *L'Afrique noire est-elle maudite ?* Paris : Fayard, 2010 ; **MBEMBE** Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : La Découverte, 2010 ; **SMITH**, Stephen, *Voyage en postcolonie. Le nouveau Monde franco-africain*, Paris : Grasset, 2010 ;

**NGANANG**, Patrice, *La république de l'imagination : lettres au benjamin*, Dijon/Quetigny : Vents d'ailleurs, coll. « Fragments », 2009 ;

**BAYART**, Jean-François ; **MBEMBE**, Achille ; **TOULABOR**, Comi, *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Karthala, coll. « Les Afriques », 2008 ; **DUSSEY**, Robert, *L'Afrique malade de ses hommes politiques*, éditions Jean Picollec, 2008 ; **TRAORÉ**, Aminata, *L'Afrique humiliée*, Paris : Fayard, 2008.

**DIOP** Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris : Philippe Rey, 2007 ;

**COLLECTIF**, *Les Défis de l'Afrique*, Paris : IRIS/Dalloz, 2006 ;

**DIOP**, Boubacar Boris, **TOBNER**, Odile ; **VERSCHAVE**, François, *Nérophobie*, Paris : Les Arènes, 2005, **BOLYA**, *La profanation des vagins. Le viol, arme de destruction massive*, Paris : Le Serpent à Plumes, coll. « Essais/Documents », 2005 ;

**JANNE D'OTHÉE**, François ; **ZACHARIE**, Arnaud, *L'Afrique centrale dix ans après le génocide*, Bruxelles, Labor, 2004 ;

**SMITH**, Stephen, *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt ?*, Paris : Calman-Lévy/Hachettes, coll. « Pluriel », 2003 ;

**BOLYA**, *Afrique, le maillon faible*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002 ;

**MBEMBE**, Achille, *De la postcolonie. Essais sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit. (2000) ;

**SECK**, Cheikh Yérém, op. cit. (1999).

mondialisation, la violence au sein de ses États, les conflits armés et les violences de masse, etc. Deux d'entre eux qui ont reçu une bonne diffusion, nous intéressent. Ils abordent des sujets sensibles (crise et faillite étatique, guerres, catastrophes humanitaires, etc.) mis en discours de façon captivante. En ce sens, ils illustrent un type de texte à succès qui fonctionne surtout selon un mode qu'on pourrait qualifier de « passionnel ». Au-delà, ces ouvrages qui connaissent du succès laissent voir un espace culturel occidental et français friand des thèmes et des discours polémiques et sensationnels, car l'Afrique Noire, *maudite* (Konaté 2010), en situation d'échec (Seck 2000) et qui *se meurt* (Smith 2003) captive par les nouvelles « chocs » venant du continent.

Selon Mbembe, la pérennisation des situations d'anarchie et des expériences de violence sur le continent entretient la représentation unique et simpliste d'une Afrique vouée à l'échec et à « cette part d'élémentarité et de primitivité qui ferait d'elle l'univers par excellence des choses incomplètes, mutilées et tronquées »<sup>72</sup>. Aussi, dans de telles circonstances, chaque nouveau drame et la persistance de crises sociales et sanitaires (pauvreté extrême, famines, sida, épidémies, etc.) confortent les représentations négatives et exacerbent les sentiments de colère, de désespoir et de mépris. Traduites au niveau de l'écrit, de telles réactions semblent donner lieu à des discours sévères, excessifs et pessimistes, mais d'autre part elles ne légitiment pas ceux qui dérapent et franchissent les limites du domaine de la réflexion critique pour tomber dans la sphère du discours véhément et raciste avec leurs visions réductrices et présomptueuses.

Compte tenu des sensibilités et des susceptibilités que peut réveiller l'Afrique en tant qu'objet de discours, il y a de fortes chances, à un moment ou l'autre, d'être pris dans des débats passionnés. On s'expose à des réactions animées surtout lorsqu'en tant qu'écrivain ou lecteur, on est confronté à une rhétorique sensationnelle et excessive pour aborder de sujets très sensibles tels ceux liés aux violences extrêmes et aux questions liées à la misère ou la douleur d'autrui. Certains auteurs doivent alors trouver une « juste mesure » du langage qui puisse à la fois imprimer l'urgence, voire l'état critique de la situation sans toutefois céder à des discours simplistes et fervents tel que l'Afrique en tant qu'objet ou sujet d'étude a été souvent confronté. A ce propos, il serait intéressant de penser sa mise en discours chez les auteurs qui ont abordé des sujets délicats et complexes. Nous pensons, par exemple à la marginalisation de l'homme noir, la colonisation européenne, les crises d'ordre

---

<sup>72</sup> MBEMBE (2000), *op. cit.*, pp. 7-8.

sociales ou politiques de l'ère post-coloniale et autres sujets brûlants (les récents événements de guerre, crises sanitaires, etc.). De tels sujets lorsque traités avec ardeur exposent leurs auteurs plus facilement à des réactions houleuses. Et la tâche s'avère davantage délicate lorsqu'il s'agit de traiter de l'histoire récente qui est chargée de violences et d'une mémoire douloureuse. La publication de *Négrophobie* (2005) du Sénégalais Boubacar Boris Diop et des Français Odile Tobner et François-Xavier Verschave n'illustre-t-elle pas un excellent exemple de contre-discours virulent après la sortie de l'essai controversé *Nécrologie : pourquoi l'Afrique meurt ?* (2003) du journaliste français Stephen Smith ? Et qu'en est-il de *L'Afrique est-elle maudite ?* (2010) de Kounaté Moussa ? Ne participe-t-il pas, à un certain degré, au débat passionné provoqué par l'ouvrage de Smith ? A l'évidence, *Nécrologie* a exacerbé la colère ou les passions de bien d'auteurs africanistes. Nous y reviendrons. Mais pour revenir sur la production des discours passionnés, ajoutons ici qu'il ne serait pas erroné de dire que certains auteurs semblent davantage exposés à la violence de l'histoire de leur pays et continent du fait des liens qui les lient à ces espaces. Nous pensons notamment aux intellectuels ayant vécu des périodes de grandes agitations, voire qui ont été exposés directement à des déchirures diverses (répression politique, exil forcé, emprisonnement). Dès lors, on peut se demander à quel point leur mise en discours du continent saurait, se faire sans laisser des traces de leur perte ou blessure.

De telles traces pourraient, selon nous, expliquer – du moins en partie – la passion palpable qui caractérise le champ de la pensée africaine, y compris chez des intellectuels de renom. Les récents ouvrages *De la postcolonie* (2000), *Sortir de la grande nuit* (2010)<sup>73</sup> de Mbembe, *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine* (2007) de Patrice Nganang ou encore *Guerres africaines et écritures historiques* de Ngandu (2011) sont des exemples qui laissent voir les fragments d'une écriture fervente. Celle-ci semble liée à cette passion plus nettement flagrante et envahissante dans les écrits d'autres auteurs africains. Nous pensons, par exemple, aux récents essais de l'écrivain et journaliste Bolya. Et bien sûr, nous songeons au corpus des littératures dont l'exacerbation des sentiments de colère et de douleur est solidement imprimée dans les œuvres des écrivains phares. Les exemples sont légion, mais à titre d'exemple citons les noms de Sony Labou Tansi, d'Ahmadou Kourouma, d'Henri Lopès, de Tchikaya U Tam' si, d'Alioum Fantouré, d'Emmanuel Dongala et de Ngandu. Ces écrivains ont tous traité de façon ardente et avec une écriture de « feu » de l'histoire convulsive de l'Afrique post-coloniale. Mais nous avons conscience qu'il s'agit là de l'espace littéraire, lieu

---

<sup>73</sup> Par rapport à *De la postcolonie*, notons que cet ouvrage rend compte d'une écriture moins « ardente ».

de création par excellence qui ne saurait proscrire des postures excessives et singulières, bien que certaines plumes subversives interrogent, comme nous le ferons au cours de cette présente étude. Il n'empêche que dans un contexte contemporain de rupture, de désordre et de violences régulières, diverses et extrêmes en lien avec les conflits des années 90, il serait intéressant d'observer la représentation de ces temps de tumulte et de destruction massive dans l'imaginaire social et dans le discours.

Afin d'illustrer notre propos nous nous appuyons sur les essais de Bolya<sup>74</sup>, *Afrique, le maillon faible* (2002)<sup>75</sup> et *La profanation des vagins* (2005)<sup>76</sup> et de Stephen Smith *Négrologie* (2003)<sup>77</sup> qui rendent compte d'un discours virulent et fougueux sur les sociétés africaines contemporaines. Ils ne sont certainement pas les seuls à avoir opté pour ce genre de texte où les écrits rivalisent d'effets rhétoriques en produisant des discours captivants lorsqu'ils ne s'avèrent pas sensationnalistes. Ceux-ci se caractérisent par des stratégies langagières multiples : un langage violent, cru, des énoncés surtout de type descriptif où l'énumération et l'accumulation de comparatifs et de superlatifs sont employées afin de traduire l'ampleur des crises ou des drames et l'emploi de titres accrocheurs<sup>78</sup>. Tout est fait pour que le discours tienne le lecteur en haleine. Les phénomènes de violence extrême, par exemple, sont souvent décrits à l'aide d'une écriture maximaliste qui tend à « spectaculariser » les faits et cela choque et suscite un sentiment de malaise. Mais précisons que les textes fonctionnant sur un registre essentiellement passionnel se voient souvent relégués dans la catégorie des discours afro-pessimistes en même temps que la teneur rationnelle et/ou scientifique de leur discours court le risque de se diluer dans l'extravagance de leur logorrhée. Car toute écriture brutale traitant de l'expérience de violence ou de douleur d'autrui fragilise la réception réflexive et didactique que vise le texte.

---

<sup>74</sup> Désiré Bolya Baenga. Journaliste, essayiste et romancier congolais (1957-2010).

<sup>75</sup> *Afrique le maillon faible*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

<sup>76</sup> *La profanation des vagins*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2005.

<sup>77</sup> *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt ?* Paris : Calmann-Lévy/Hachettes, coll. « Pluriel », 2003

<sup>78</sup> Les titres accrocheurs peuvent indiquer les postures captivantes de certains auteurs, mais soulignons qu'ils sont souvent choisis sous les pressions des maisons d'éditions car un titre qui interpelle est une stratégie payante. Voici quelques exemples de titres accrocheurs sur l'Afrique : *L'Afrique noire est-elle maudite ?* (2010) de Konaté ; *Nérophobie* (2005) de Diop, Tobner et Verschave ; *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt ?* (2003) de Smith ; *La profanation des vagins. Le viol, arme de destruction massive* (2005) et *Afrique, le maillon faible* (2002) de Bolya ; *Afrique : le spectre de l'échec* (2000) de Seck, entre autres.

C'est le constat que le lecteur peut faire des essais de Bolya et de Smith qui traitent dans un registre des plus passionnels des récentes crises d'ordre social, politique et économique dans le contexte des conflits armés et des violences de masse en particulier.

### 1.1.1.2 L'écriture passionnée de Bolya

#### *Afrique, anarchie et discours bilieux*

Portés par un langage subversif qui laisse entendre le cri de révolte et de désespoir de l'auteur congolais, les deux essais, *Afrique, le maillon faible* et *La profanation des vagins*, ne sont pas passés inaperçus dans les milieux qui s'intéressent à la situation sociopolitique en Afrique contemporaine. Les textes sont de véritables réquisitoires contre les situations anarchiques des systèmes politiques des États subsahariens. L'outrance verbale de l'auteur pourfend sans relâche une Afrique devenue, dit-il, la « métaphore vivante, l'utopie accomplie du 'laisser-faire' » ; espace où « toute réglementation y est interdite. Il y règne une sorte de totalitarisme du Rien, du Néant et du Chaos », elle « est [...] ce recoin de la planète Terre où s'étiolent tous les soliloques sur le droit international et le droit de la personne humaine »<sup>79</sup>. Les mêmes visions foncièrement pessimistes et cyniques se répètent au fil des pages : l'Afrique est « la plus grande zone de non-droit du monde ouverte à tous les hors-la-loi de la planète »<sup>80</sup>, elle est ce « continent hors la loi »<sup>81</sup>, « ce nouvel éden »<sup>82</sup> des pratiques sauvages, cette zone de non-droit où l'idée de vie n'existe qu'en fonction de l'idée de mort qui est omniprésente, multiple, brutale et massive.

Pour illustrer l'état permanent de chaos, l'auteur évoque, entre autres, la réalité des pillages effrénés des ressources « dans la compétition planétaire de la mondialisation sauvage »<sup>83</sup>, la « pauvreté absolue de masse »<sup>84</sup> des populations réduites à une existence de morts-vivants, les guerres meurtrières et sa « soldatesque cruelle aux yeux exorbités par la consommation de drogues » ou encore ses « armées de la dégradation humaine et de la

---

<sup>79</sup> BOLYA (2002), *op. cit.* p. 13.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*



liquidation africaine »<sup>85</sup>. Il décrit également les activités illégales et les violences en tout genre qui ponctuent le quotidien de la modernité africaine : trafics « de médicaments, de drogue, d'armes [...], d'êtres humains »<sup>86</sup>, des « 'diamants de sang' »<sup>87</sup>, de milices privées, « de seigneurs de la guerre »<sup>88</sup> qui sont autant de zones propices à des tragédies sanglantes, à des « massacres de masse en série et des marches funèbres vers les innombrables fosses communes qui font office de cimetières »<sup>89</sup>.

De manière générale, ainsi se présente la vision globale, le style et le ton de l'auteur dans les deux essais. Et s'il faut résumer sa représentation du continent, il s'agit de lire l'Afrique à partir de la marge, celle qui est à la l'extrême limite ; la mort, le cadavre. Cependant, si les faits et arguments qu'il avance sont des pistes sérieuses à ne pas remettre en question, c'est davantage leur mise en discours qui dérange et pose problème.

#### *Contours d'une parole excessive : l'exemple de La profanation des vagins*

La fougue qui caractérise les deux essais n'a pas manqué de susciter des critiques, en effet. Celles-ci l'ont pointé du doigt en dénonçant sa posture franchement afro-pessimiste. Eu égard à la parole violente axée sur le rappel répétitif et en superlatif des situations chaotiques de nombreux États, de telles réactions n'étonnent guère. Les deux passages qui suivent sont extraits de deux chapitres successifs, respectivement « Seigneurs de la guerre, saigneurs de vagins » et « Terroriser et humilier » dont les titres-chocs ne passent pas inaperçus. L'auteur y évoque les violences sexuelles que les populations féminines ont subies de façon quasi systématique durant les derniers conflits africains, en particulier :

Les viols collectifs à grande échelle sont devenus le nouveau rite africain, remplaçant les anciens rites aussi ancestraux qu'immémoriaux. La chasse aux vagins est une véritable guerre dans la guerre - la vraie !

[...] Dans cette ambiance d'apocalypse permanente, même la figure de la mère a perdu son caractère sacré dans l'imaginaire de ces sociétés en miettes. La malédiction qui pesait sur les « déviants » a été ensevelie. Tous les interdits tous les tabous ont volé en éclats sous les rafales des kalachnikovs. Rien ne résiste aux seigneurs de la guerre, à la furie des enfants-soldats drogués. *Aucune digue morale, aucune norme religieuse ne fait obstacle au*

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 98, 99.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 15.

*déluge de la cruauté, de la sauvagerie et de la barbarie de la horde de soudards cherchant à mesurer la puissance destructrice de leur sperme contaminé par le virus du sida [nous soulignons]<sup>90</sup>.*

Après avoir situé l'ampleur du phénomène du viol qui s'est généralisé lors des guerres, statistiques à l'appui, l'auteur s'attarde sur les atrocités perpétrées sur les victimes qu'il décrit sans pratiquer la langue de bois :

*On retrouve* cette même polarisation autour des vagins dans tous les conflits armés orchestrés par les *seigneurs africains de la guerre*.

*On retrouve* aussi le recours aux mêmes armes – sommaires – du crime (notamment l'utilisation des divers objets du quotidien, comme du bois de chauffage, des parapluies et des pilons), sans distinction ethnique, ni d'âge ou de classe sociale, que ce soient des femmes enceintes ou des vierges [...]. Les parties génitales sont souvent déchiquetées. Les victimes décèdent d'hémorragie sanguine des suites d'excisions, d'amputations et autres mutilations à la chaîne...

À peine deux pages plus loin, il propose de nouveau une description spectaculaire des viols :

En matière de méthodes d'exécutions sommaires, la kalachnikov dans le vagin a supplanté *la célèbre balle* dans la nuque. La kalachnikov est la *prothèse sexuelle* de tous les *chiots de guerre du continent noir*.

Enfin : *l'Afrique innove...*

*La réhabilitation du « Nègre baiseur »*, à travers la négritude que craignait le philosophe béninois Hountondji dans son célèbre (10/18, 1967), n'aura pas lieu [Nous soulignons]<sup>91</sup>.

Ces extraits prélevés sur les pages 21, 22, 24 et 27 se signalent par l'utilisation d'une esthétique de l'excès qui caractérise, de manière générale, l'écriture de Bolya. Dans les deux essais, elle opère à partir d'un travail laborieux à différents niveaux. Tout d'abord au niveau du vocabulaire où nous notons, par exemple, l'utilisation de superlatifs (par ex. : « déluge de la cruauté, de la sauvagerie et de la barbarie de la horde de soudards »). Le discours visant un effet de trop-plein, affiche un caractère tautologique avec la répétition d'un mot, d'un groupe de mots ou d'un même point (« *Aucune* digue morale, *aucune* norme religieuse » ; « *On retrouve* [...]. *On retrouve* [...] » ; « *la kalachnikov* dans le vagin [...]. *La kalachnikov* [...] »). Les figures de l'accumulation abondent avec notamment l'énumération (« les victimes décèdent d'hémorragie sanguine des suites d'excisions, d'amputations et autres mutilations à la chaîne », etc.). Le langage explicite et les expressions fortes et singulières dévoilent une

---

<sup>90</sup> BOLYA (2005), *op. cit.* pp. 21-22.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 27.

imagination fertile, un discours plein de verve outrancière qui participe de cette rhétorique de la provocation et de l'excès (« chasse aux vagins » « la kalachnikov est la *prothèse sexuelle* de tous les *chiots de guerre* ... ») (« la kalachnikov dans le vagin a supplanté la célèbre balle dans la nuque » ; « Enfin : l'Afrique innove ... »). Les représentations d'une « Afrique catastrophe » qui reviennent à plusieurs reprises dans les textes ne manqueront pas de susciter l'ire des afro-centristes, car elles alimentent les visions stéréotypées d'un continent incivil et barbare (« les viols collectifs [...] sont devenus le nouveau rite africain » ; « les chiots de guerre du continent noir » ; « La réhabilitation du 'Nègre baiseur' n'aura pas lieu »). Bref, tous ces extraits tendent vers un discours de la démesure qui met en spectacle des situations tragiques et qui ne laisse pas le lecteur indifférent.

On retrouve une posture provocatrice similaire dans *Afrique le maillon faible*, publié trois ans plus tôt. Le même discours hyperbolique au ton cinglant porte le texte. Il laisse transparaître la colère et l'amertume vives de l'auteur qui enchaîne ses dénonciations dans des descriptions véhémentes. Signalons un exemple insolite, parmi bien d'autres, qui illustre la verve caustique de l'auteur. Il s'agit d'un jeu de mots en forme d'homophonie dans une analyse portant sur les enfants-soldats que l'auteur décrit comme étant à la fois des « *seigneurs de la guerre* » et des « *saigneurs de vagins* », ces êtres lancés « dans une course macabre vers la barbarie et [l]es crimes en série » pour devenir les auteurs « [des] pires violences [et des] plus grandes atrocités »<sup>92</sup>. L'expression-choc « *saigneurs des vagins* » - qui, par ailleurs, est reprise comme titre dans le chapitre 1 de *La profanation des vagins* - ne manque pas de convoquer des images particulièrement brutales et bouleverse, d'autant plus que le terme « seigneur » est généralement associé au monde animal.

#### *Dommages collatéraux d'une colère exacerbée*

Le ton général, violent et provocateur, de Bolya dans sa problématisation des crises qui affligent l'Afrique contemporaine gêne est susceptible de scandaliser en même temps qu'il fascine et emballe. Il maintient l'Afrique dans l'espace des curiosités insolites, de la sauvagerie et du chaos aux yeux de certains lecteurs. Cela risque en retour de susciter un malaise qui pourrait fragiliser l'entreprise de conscientisation et de dénonciation qui est au cœur du projet d'écriture de l'auteur. Tout se joue alors au niveau de la réception et de la récupération du discours de Bolya. À ce propos, on peut penser qu'un lectorat de type afro-

<sup>92</sup> BOLYA (2002), *op. cit.*, pp. 96, 97, 95. Nous soulignons.

centriste aura surtout le réflexe de s'offusquer du pessimisme cynique de l'auteur qu'il n'hésitera pas à dénoncer promptement une posture afro-pessimiste. De l'autre côté, un lectorat plus « neutre » ou désillusionné et préférant affronter de face les réalités complexes et souvent tragiques de certaines sociétés africaines, y verra surtout le témoignage accablant et urgent d'un observateur désabusé et révolté. Pour ce type de lectorat, c'est un regard certes déchirant mais nécessaire, d'autant plus qu'il vient d'un Africain. Enfin, n'oublions pas cette partie du lectorat au regard très afro-pessimiste, voire afro-raciste qui verra dans les deux essais, la confirmation de ses préjugés (et venant d'un auteur africain !) qui maintiennent l'Afrique au niveau de l'Anarchie et du Néant.

Mais qu'en est-il de l'auteur ? De quelle perspective écrit-il ? Et pourquoi écrit-il l'Afrique sur le ton de l'excès ? Deux pistes semblent fournir des réponses. Rappelons tout d'abord que le journaliste et essayiste est aussi un romancier d'œuvres subversives<sup>93</sup>. Visiblement, la passion de l'écrivain et son style singulier ont largement travaillé les essais. Mais il s'agit également de ne pas ignorer que l'outrance qui les marque trouve sans nul doute une origine dans la désillusion et la déchirure qui le lient à tragédie sans nom que connaît, en particulier, son pays, la RDC, depuis les indépendances. Comme d'autres écrivains congolais, il écrit à partir d'un gouffre d'où visiblement ne peut ressortir qu'une énergie pure, violente, rebelle et excessive. Examinons maintenant la perspective non moins sensationnaliste venant cette fois-ci de France.

### 1.1.1.3 Écriture ubuesque chez Stephen Smith

Dans un registre qui se veut davantage violent, on retrouve l'essai, *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt ?*, du journaliste français Stephen Smith<sup>94</sup>. Spécialisé dans les questions liées à l'Afrique, l'auteur dresse un tableau cauchemardesque de l'Afrique subsaharienne contemporaine.

Salué par les uns – en particulier la presse française – et décrié avec force par d'autres, l'ouvrage a soulevé des débats houleux. Comme Bolya, Smith s'est intéressé aux questions d'ordre sociopolitique et économique, notamment dans les contextes les plus alarmants et tragiques. L'essai captivant énumère et décrit en multicolore les maux et les drames du

---

<sup>93</sup> *Cannibale* (Pierre-Marcel Favre, 1986) ; *La polyandre* (Le Serpent à plumes, 1998) ; *Les cocus posthumes* (Le Serpent à plumes, 2001).

<sup>94</sup> SMITH, Stephen, *op. cit.*

continent et fustige les responsables de son état « comateux et agonisant ». Le ton est provocateur. Dans l'art de la démesure, son écriture se révèle foncièrement incendiaire et elle tend à renforcer les clichés. L'auteur livre ainsi, de façon réductrice, l'image d'une Afrique à la dérive, moribonde, écrasée par une succession de crises interminables : la corruption galopante, les dictatures sanglantes, des crises sanitaires, le pillage de ses ressources, les catastrophes naturelles et les tragédies humaines à grande échelle des années 90.

Sans remettre en question l'exactitude des faits avérés dont il rend compte, un certain nombre de choses dérange. Et les auteurs africanistes interpellés et outrés par l'ouvrage n'ont pas tardé à répondre à l'auteur. C'est ainsi que nous retrouvons, par exemple, les réponses cinglantes de Boubacar Boris Diop, Odile Tobner et Xavier Verschave dans l'ouvrage collectif *Nérophobie*, de Robert Dussey dans *L'Afrique malade de ses hommes politiques* et plus récemment celle de Konaté Moussa dans *Pourquoi l'Afrique subsaharienne est-elle maudite ?*<sup>95</sup>. À degré variable, ces trois ouvrages dénoncent le pessimisme radical, la vision simpliste et le verbe sensationnaliste de Smith. Pour notre part, c'est surtout la mise en discours spectaculaire de l'Afrique et de ses maux qui nous interpelle, car elle rend compte d'un recours délibéré à une parole subversive et excessive. Et c'est à ce niveau que l'auteur français parvient à rendre son texte désagréable, voire « indigeste » auprès d'une partie du lectorat. Examinons de plus près sa représentation des sociétés subsahariennes.

Tout d'abord, notons que les juxtapositions systématiques et condensées des maux qui les traversent rendent compte d'une approche simplificatrice faisant apparaître le continent comme un tout parfaitement homogène. Outre son approche essentialiste, la reconstruction des faits dans un discours franchement sensationnel fascine – donc séduit – et horrifie un lectorat surtout occidental familier à la spectacularisation des lieux de douleur, de la misère et des violences extrêmes. *Négrologie* est davantage narratif qu'argumentatif et l'auteur a déployé toute une série de stratégies langagières et esthétiques pour produire un discours « explosif ». On y trouve, par conséquent, des enchaînements de descriptions vives (hypotypose) des situations dramatiques et traumatiques à travers l'élaboration d'un discours agressif et hyperbolique en ayant recours à l'ironie, l'humour noir, la répétition, les figures de l'accumulation, de la gradation et la parataxe. Bref, autant d'effets scripturaux

---

<sup>95</sup>Cf. DIOP, Boubacar Boris ; TOBNER, Odile ; VERSHAVE, François-Xavier, *Nérophobie*, Paris : Les Arènes, 2005 ; KONATÉ, Moussa, *L'Afrique noire est-elle maudite ?* Paris : Fayard, 2010 ; DUSSEY, Robert, *L'Afrique malade de ses hommes politiques*, Paris : Picollec, 2008.

« chocs » mis en œuvre pour captiver l'attention d'un large public. Enfin, notons une écriture souvent calquée sur le style oral et l'usage constant de citations et titres accrocheurs. Ce genre de discours entretient un lien évident avec une conception spectaculaire de la violence connue pour la fascination qu'elle exerce. L'écriture sensationnaliste devient donc un moyen sûr pour attirer et fidéliser le récepteur. A ne pas s'y méprendre, on est bien dans la logique contemporaine de la consommation de produits culturels déterminés par les sensations fortes. À bien des égards, les essais de Smith et de Bolya rappellent les reportages et documentaires « chocs » qui font partie des « violences médiatiques »<sup>96</sup> qui envahissent notre quotidien.

Illustrons maintenant la représentation maximaliste de Smith à partir de l'analyse de sa description de l'Afrique. Celle-ci est un vaste pandémonium : « 'Ubuland' sans frontières, terre de massacres et de famines, mouroir de tous les espoirs »<sup>97</sup>. Notons ici la référence à *Ubu roi* (1896) d'Alfred Jarry qui ramène l'Afrique à être l'espace, par excellence, du grotesque, de la banalité, du primitif, de la marginalité, de la folie, de l'insolence et de l'extrême. Smith accentue la vision dégradante en affirmant qu'elle est un espace de violence à l'état pur et un vaste cimetière. Notons ici l'utilisation de la parataxe où l'absence de lien logique entre les propositions crée un effet de violence dans le texte. Elle vise, manifestement, à souligner l'état avancé de l'agonie de l'Afrique.

L'extrait suivant provient du chapitre intitulé « Au paradis de la cruauté » illustre une nouvelle fois la posture outrancière du journaliste :

[Q]u'est-il arrivé à l'Afrique, après la fin de la guerre froide ? Privée de rente viagère, abandonnée à elle-même et à ses inextricables problèmes, elle est entrée dans *L'Ère de l'épouvante* (Wolfgang Sofsky). Tout d'abord, on ne s'est aperçu de rien : *elle a glissé de l'économie informelle et de la « débrouille » à un peu de prédation, au pillage occasionnel. Mais, ensuite, l'Afrique est entrée au paradis de la cruauté* qui est l'enfer pour ses victimes. C'est un vrai éden pour des combattants *de plus en plus nombreux qui délaissent, sans hésiter, une vie quotidienne recrutée d'injustices, de privations, d'ennui et d'exactions [...]* C'est la fête, leur tour à eux, leur revanche sur les « groto » (« big men ») qui les ont fait souffrir, sur toutes ces femmes qu'ils n'ont jamais pu prendre. Après la mort lente dans les bas quartiers, dans ces bidonvilles ou des camps de réfugiés, *c'est la pleine vie sur le grand pied [...], le meurtre se fait routine, « travail »*. Ils le raffinent, rivalisent au sein de leur « bande » dans l'art de donner la mort. *L'excitation, la transe sont au rendez-vous jour*

<sup>96</sup> Cf. LARDELLIER, Pascal (dir.), *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris : L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2003.

<sup>97</sup> SMITH, Stephen, *op.cit.*, p. 13.

*après jour [...] Malheur aux faibles, aux étrangers, aux chrétiens, aux musulmans, à tous les autres ! La liberté des loups est la peur des agneaux. La vie, c'est la guerre !* <sup>98</sup> [nous soulignons]

A l'exemple de cet extrait qui mise sur la tonalité satirique, humoristique et sur les figures de l'accumulation (redondance, épitrochisme, énumération, accumulation), de la disposition (hypotaxe, gradation, etc.), de l'intensité (hyperbole), tout le texte déploie une écriture de l'excès qui étonne et dérange le lecteur averti qui a l'impression désagréable que l'auteur semble trouver un plaisir dans la provocation.

Dans *L'Occident décroché* (2008), l'anthropologue Jean-Loup Amselle évoque lui aussi l'essai sulfureux de Smith et son « approche essentialiste »<sup>99</sup>. Mais à la différence de certains qui se sont acharnés spontanément à critiquer sans relâche et de façon virulente *Négrologie*, il propose de problématiser l'affaire Smith. C'est ainsi qu'en faisant le récit d'une rencontre houleuse en 2005 en compagnie de Smith et de Jean-François Bizot, le chercheur soulève la question délicate de la réception des discours d'auteurs non-Africains sur l'Afrique dans les milieux culturel et scientifique africains. C'est à la suite d'une série d'attaques lancées contre l'ouvrage de Smith qu'Amselle, lors de ladite rencontre, fait remarquer à l'assistance que les critiques « les plus virulentes sur l'Afrique sont le fait d'Africains »<sup>100</sup>, ce qui, selon ses dires, provoquera une gêne palpable.

L'anecdote de l'anthropologue met en avant la réalité souvent tendue et complexe de la réception des travaux sur l'Afrique, en particulier lorsque ceux-ci proviennent d'auteurs non-Africains. C'est un point sensible très intéressant qu'il soulève et qui devrait être abordé sans complaisance. Si l'afro-pessimisme est effectivement un problème persistant sur le marché des représentations savantes et populaires par les non-Africains (notamment ceux de l'espace subsaharien), force est de constater que ce marché a contribué à exacerber des susceptibilités qui ont entraîné des conséquences négatives dans les milieux culturel et intellectuel africains. Exaspérés par la monopolisation du discours occidental et par les dérives afro-pessimistes, ce sont notamment les militants afro-centristes qui se montrent allergiques et réfractaires à tout discours critique portée par une voix venant de l'extérieur. À ce propos, nous rappelons qu'il s'agit exclusivement du discours français et européen et

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>99</sup> AMSELLE, Jean-Loup, *L'Occident décroché : Enquête sur les postcolonialismes*, Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, pp. 254-255.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 255.

non du discours tel qu'il est tenu aux États-Unis et au Canada qui portent un autre regard sur le continent et affirment d'autres visées politiques.

Prenons l'exemple des essais de Bolya. La quasi-absence de contre-attaques virulentes dénonçant ou traitant en profondeur la dimension excessive et foncièrement pessimiste de ses deux derniers ouvrages illustre, selon nous, le malaise d'un milieu afro-centriste vis-à-vis des discours formulés par des non-Africains sur l'Afrique<sup>101</sup>. Ainsi, pour revenir à l'ouvrage controversé de Smith, Amselle rappelle, lui aussi, la présence d'une réalité afro-centriste radicale qui rejetterait systématiquement tout point de vue sur le continent venant d'ailleurs :

[...] les militants d'une certaine mouvance postcoloniale et altermondialiste refusent tout simplement qu'un regard extérieur puisse être porté sur l'Afrique par des non-Africains ou, plus précisément, par des non-Noirs<sup>102</sup>.

Le chercheur met en avant la problématique de la mise en discours qui soulève régulièrement des débats fervents autour du lieu de production des travaux et des discours sur « l'Afrique postcoloniale »<sup>103</sup>. En ce sens, comme le précise Amselle, les maux de l'Afrique, en particulier, qui sont rapportés et problématisés par des non-Africains ou des non-Noirs constituent des sujets délicats dans les milieux afro-centristes. Le chercheur évoque, d'ailleurs, l'accueil mitigé des travaux de Mbembe précisément dans une partie du cercle africain, entre autres, à cause de ses critiques ouvertes et sévères envers les Africains<sup>104</sup>.

L'historien et politologue camerounais fait, en effet, partie des auteurs qui refusent des compromissions faciles sur le débat lié au continent. Et ses travaux s'avèrent pertinents pour penser l'évolution des sociétés subsahariennes et, dans notre cas, éclairer notre lecture de la violence dans leurs littératures. La pensée de Mbembe s'inspire en partie du discours littéraire africain qui s'efforce depuis cinquante ans de penser par le biais de l'imaginaire, la trajectoire historique du continent et la vie de ses peuples. Elle axe le débat dans une

---

<sup>101</sup> Rappelons que des critiques ont été formulées dénonçant la dérive afro-pessimiste de Bolya. Mais celles-ci s'avèrent surtout informelles, sporadiques, spontanées contrairement à *Négrologie* qui a vu la mise en œuvre d'une dénonciation structurée, musclée et de longue haleine comme l'illustre la publication de *Négraphobie* en 2005 qui est une réponse directe et exhaustive à l'ouvrage de Smith.

<sup>102</sup> AMSELLE, Jean-Loup, *op.cit.*, p 255.

<sup>103</sup> Pour une synthèse sur la constitution « postcoloniale » des savoirs sur l'Afrique ou au sujet de ce que nomme Amselle un « paradigme africain dans les sciences sociales », lire AMSELLE, Jean-Loup (2009), *op. cit.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 92.



perspective qui nous semble éclairante pour l'approche de notre corpus littéraire. Aussi, sa problématisation de la violence et des questions de la vie et de la mort en « postcolonie » nous intéresse tout particulièrement.

### 1.1.2. Vie, violence et mort dans l'Afrique décolonisée : repères critiques

*« L'un ou un autre, pour nous, c'était toujours la même vie. Hier, nos misères provenaient du Blanc qu'il fallait chasser pour que le bonheur vienne. Aujourd'hui les Oncles étaient partis et la misère était toujours là. Qui donc fallait-il chasser ? »*

Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*<sup>105</sup>

Après un demi-siècle de construction nationale dans les États, le discours sur le continent ne se défait pas des mots de la perte et de la marge<sup>106</sup>. C'est le constat que nous faisons de nos lectures de récents ouvrages traitant du fait politique et social dans les sociétés subsahariennes. Les réalités de la pauvreté, de la souffrance, de la répression, de l'exploitation, de la violence, des conflits larvés ou actifs sont encore d'actualité dans bien des régions<sup>107</sup>. La vie y apparaît régulièrement mise à mal. Dans les pires cas, elle est torturée, voire détruite<sup>108</sup>. L'envisager en termes de préservation, d'émancipation et de développement sain apparaît souvent comme un grand défi à relever<sup>109</sup>. Il suffit, pour s'en

<sup>105</sup> LOPES, Henri, *Le Pleurer-Rire*, Paris : Présence africaine, 2003 [1982], pp. 26-27.

<sup>106</sup> Nous n'ignorons cependant pas les avancées réalisées dans divers pays. Sans chercher à alimenter les discours afro-pessimistes, nous nous intéressons spécifiquement à la question de la violence en Afrique contemporaine sous ses aspects les plus meurtriers et destructeurs (conflits armés, conflits ethniques, massacres, génocides). Ces violences ont concerné plus d'une dizaine d'États au cours de ces trois dernières décennies. Aussi, si la période qui nous intéresse (1990-2000) est globalement sombre, chargée d'une série de tragédies collectives très meurtrières, nous gardons à l'esprit que ces événements sont complexes et varient d'un contexte à l'autre. Il ne s'agit donc pas de les approcher d'une façon simpliste en donnant une vision monolithique de l'Afrique subsaharienne.

<sup>107</sup> Nous pensons notamment à l'Afrique Centrale, et l'Afrique de l'Est et de l'Ouest qui comptent de plusieurs États en proie à des crises sociales et sanitaires majeures (pauvreté, sida, épidémies), à des violences sociales et politiques, graves et régulières et qui ont récemment été frappés par des guerres – ou qui sont encore confrontés à des conflits – (Tchad, RDC, Burundi, Somalie, Nord Soudan, Sud Soudan, Éthiopie, Liberia, Djibouti, Angola, Ouganda, Madagascar, etc.).

<sup>108</sup> Sur le contrôle du corps du sujet en postcolonie lire les textes suivants d'Achille Mbembe : *Sortir de la grande nuit*, op. cit., *De la postcolonie*, op. cit.; « Nécropolitique », in *Raisons politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60 [article initialement publié en anglais en 2003, sous le titre « Necropolitics » dans *Public Culture*, n° 15 (1): 11-40].

<sup>109</sup> Au moment où nous rédigeons ce texte, l'actualité en Afrique a été récemment marquée par la situation tragique en Afrique de l'Est, région touchée par une famine étendue aux conséquences des plus dramatiques pour une dizaine

convaincre, de faire une lecture croisée des divers textes (scientifique, informatif, littéraire, etc.) disponibles afin de mesurer l'étendue de la perception de la fragmentation de la vie dans ces espaces.

En prenant appui notamment sur la pensée de Mbembe qui traite de la question du droit de tuer dans les espaces subsahariens post-coloniaux, nous examinerons la problématisation de la violence et des « *limites de la vie* »<sup>110</sup> dans le discours littéraire post-colonial. Mais dans un premier temps des points de repères critiques et notionnels s'imposent afin de problématiser la question de la violence, surtout celle qui est liée aux violences politiques et aux phénomènes de conflits armés et de violences de masse. En ce sens, les notions de « postcolonie », de « politique de la mort », de « nécropolitique » et de « nécropouvoir » développées par Mbembe entrent en jeu. Elles informent la lecture des enjeux politiques africains et nous semblent efficaces pour penser le contexte spécifique dans lequel émergent les récents phénomènes de violence. Ainsi, les conflits qui ont proliféré au cours des vingt dernières années doivent être approchés en considérant également la trajectoire historique d'après les indépendances du continent.

### 1.1.2.1 L'ère post-coloniale et les legs de la violence coloniale

Peu de temps après la grande vague des indépendances durant les années soixante, les nouveaux États libres se voient confrontés à une série de crises révélant des situations de profondes instabilités sociopolitiques et économiques. À peine libérés du joug colonial, ils sont bouleversés par des obstacles multiples et complexes à plusieurs niveaux<sup>111</sup> :

- sur la scène internationale (la guerre froide, le choc pétrolier de 1973,...)

---

de millions de personnes selon l'ONU qui a évoqué une tragédie humaine aux proportions inimaginables dans une région déjà fragilisée et dévastée par une série de crises humanitaires.

<sup>110</sup> Par cette expression nous faisons référence à l'existence précaire et fragile dans de nombreuses régions en Afrique. Dans les situations extrêmes, les limites de la vie se traduisent par une augmentation et une massification de la souffrance et de la mort provoquées, entre autres, par la pauvreté, les catastrophes sanitaires diverses et les phénomènes de violence. Cette expression a été inspirée par le texte de Mudimbe, *L'odeur père. Essais sur les limites de la Science et de la vie en Afrique noire*, op. cit.

<sup>111</sup> Pour une lecture approfondie de la situation en Afrique durant les années soixante et des profonds bouleversements que cette période des indépendances inaugure lire M'Bokolo, Elikia, *Afrique noire : histoire et civilisations du XIX siècle à nos jours*, Paris : Hatier-AUF, 2004/2<sup>e</sup> éd. [1<sup>e</sup> éd. 1992]. En particulier la section VII « L'Afrique indépendante ».

- sur le plan national (les dictatures politiques, les revendications identitaires – la question « des origines »<sup>112</sup> – le surendettement, le sous-développement, la pression démographique, des problèmes sanitaires graves (maladies, épidémies), l'ingérence des anciennes puissances coloniales et des États-Unis,...)
- au niveau régional (l'ingérence d'États voisins, les tensions interétatiques liées aux questions frontalières,...)

Sans détailler ou analyser en profondeur ces différents aspects, car ils nous écartent sensiblement de notre étude, il suffira de souligner que divers phénomènes historiques ont contribué à la fragilisation des pays. En retour, ces instabilités ont créé un terrain propice à des explosions de violence et à la formation de conflits armés. Mais outre ces facteurs, l'appareil de pouvoir abusif qu'est l'État post-colonial lui-même va fortement favoriser le développement de zones de non-droit ainsi que la propagation de la violence. Et n'oublions pas ici que celle-ci, lorsqu'elle est régulièrement, voire systématiquement exercée, finit par se reproduire d'elle-même. On pénètre alors dans le cercle vicieux et infernal de la violence selon lequel « la violence engendre la violence » (« violence begets violence »).

#### *Le commandement colonial : un état de violence permanent*

L'État en postcolonie se caractérise par la pérennisation d'une tradition de violence, d'asservissement et de domination, héritée du système colonial, dont il est instructeur d'illustrer les caractéristiques dans les grandes lignes.

*De la postcolonie* rappelle que la souveraineté coloniale se distingue par le fait qu'elle repose sur le principe de la violence. Ainsi, elle exerce non seulement une autorité fondée sur la violence, mais elle confère à celle-ci une légitimité que nul ne devait réfuter. De ce fait, le « commandement »<sup>113</sup> devient le symbole d'une dictature prescrite : il dispose de tous les droits, y compris celui de déployer la brutalité contre le colonisé. Ramené à l'état d'être inférieur, au « prototype même de l'animal », à un « corps-chose », le sujet dominé n'a pas d'autre choix que de se soumettre et d'accepter les règles du système<sup>114</sup>. C'est ainsi que toute la période de colonisation se caractérise par l'exercice du commandement sur le colonisé dans un contexte de répression et d'injustices socioéconomiques, culturelles et

---

<sup>112</sup> M'BOKOLO, Elikia, *op. cit.*, p. 510.

raciales flagrantes où le pouvoir est devenu la propriété stricte d'un seul groupe et de quelques colonisés privilégiés, car proches des dirigeants en place.

Voici comment Mbembe décrit le mode opératoire du commandement colonial :

Exercer le commandement [...c'est], tout comme dans l'armée, procéder par injonctions, ordres, sommations [...]. Le pouvoir se ramène au droit de commander, c'est-à-dire d'exiger, de contraindre, d'interdire, d'obliger, d'autoriser, de soumettre, de punir, de récompenser, d'être obéi, bref d'enjoindre et de diriger<sup>115</sup>.

Cette « relation de violence par excellence »<sup>116</sup> qui caractérise la colonisation va se prolonger dans les régimes des partis uniques de l'ère post-coloniale où les nouveaux dirigeants africains, à leur tour, créent un ordre de gouvernance qui fonctionne sur la violence arbitraire.

#### *La réappropriation de la violence arbitraire*

L'État en Afrique post-coloniale et le système colonial partagent une vision bien spécifique du pouvoir qui repose sur la violence. Mbembe précise que ce mode de gouvernance particulier hérité vient du régime colonial :

Les régimes africains postcoloniaux n'ont pas inventé, de toutes pièces, leurs savoirs du gouvernement. Ces savoirs ressortaient de plusieurs cultures, héritages et traditions [...] L'un de ces savoirs ou rationalités est le commandement colonial [...] qui reposait sur un imaginaire bien spécifique de la souveraineté étatique<sup>117</sup>.

Selon l'auteur, la souveraineté étatique coloniale a laissé son empreinte dans le mode de gouvernance post-colonial. Le pouvoir colonial reposait surtout sur les idées de domination et de soumission. Et c'est ce à quoi Mbembe renvoie quand il parle de « [l'] imaginaire bien spécifique de la souveraineté » coloniale.

Cette vision trouve un écho favorable chez l'historien Elikia M'Bokolo lorsqu'il évoque « [l']héritage » du mode opératoire de l'administration coloniale dans l'État post-colonial et

---

<sup>113</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 44.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>117</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 42.

soutient que la politique de violence perpétuelle mise en place par les régimes coloniaux pour contrôler les colonies a eu des conséquences graves sur le long terme. L'historien observe que le premier âge colonial – ca. 1880 à ca. 1910 – est une période dramatique pour les populations de ces espaces qui sont systématiquement soumises à des méthodes dures de subordination. Sur le long terme, dit-il, l'empreinte de ce mode de gouvernance fondé sur une politique de la violence permanente est non seulement visible dans les sociétés africaines, mais y compris du côté des Européens, en faisant référence « aux guerres européennes du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>118</sup>. Sur ce dernier point notons, en effet, que M'Bokolo voit un rapport entre l'exercice de la violence absolue dans les colonies et la montée de la violence totale qui va ébranler l'Europe lors de la Seconde Guerre mondiale<sup>119</sup>. Pour notre part, nous retenons surtout que les jeunes classes politiques africaines qui émergent dans les nouvelles nations indépendantes vont s'approprier le mode de fonctionnement du commandement colonial lorsqu'elles prennent le pouvoir. Voici que ce M'Bokolo dit à ce propos :

La question des héritages coloniaux ne concernait pas seulement les structures et les politiques économiques [...], elle portait aussi sur la nature de l'État et l'organisation des pouvoirs. En effet, [...] les appareils d'État des différents territoires avaient conservé, outre les traits liés à leur origine étrangère et coloniale, leur caractère essentiellement répressif : les rapports de l'État à la société relevaient d'un autoritarisme persistant [...] en reprenant l'État tel qu'il était, tous s'inscrivaient dans une remarquable continuité avec la colonisation<sup>120</sup>.

Pour lui comme chez Mbembe, les États subsahariens ont largement reproduit le mode de gouvernance du commandement colonial qui fonctionnait sur la soumission des corps et l'administration de la terreur. C'est donc sur la fondation d'un pouvoir fonctionnant selon un régime de violence et de brutalité que s'érigeront les jeunes États. Nous entrons alors dans une nouvelle ère de violence que Mbembe nomme la « postcolonie ».

### 1.1.2.2 La « postcolonie » : concept pour penser un temps de violence

La notion de « postcolonie » développe et désigne précisément le contexte historique communément appelé « post-colonial », période qui voit des États nouveaux et

---

<sup>118</sup> M'BOKOLO, Elikia, *Afrique noire : histoire et civilisations du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Hatier-AUF, 2004/2<sup>e</sup> éd. [1<sup>e</sup> 1992], p. 295.

<sup>119</sup> Cf. « Cette violence permanente, livrée à elle-même, sans contrôle et sans autre sanction que la soumission des peuples à coloniser et l'efficacité économique des troupes eut de terribles conséquences tant en Afrique qu'en Europe » (M'Bokolo 2004 : 305).

<sup>120</sup> M'BOKOLO, Elikia, *op. cit.*, p. 510.

indépendants émerger de l'expérience coloniale. Voici la première définition que le chercheur lui attribue :

À propos de la notion de postcolonie, elle renvoie, simplement, à l'identité propre d'une trajectoire historique donnée : celle des sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation, celle-ci devant être considérée comme une relation de violence par excellence<sup>121</sup>.

Exposée de cette façon, on constate que la postcolonie participe des logiques de la colonisation à travers ses activités de domination, d'extraction, de prédation et d'exploitation<sup>122</sup>. Mais selon Mbembe, la notion possède sa propre logique. Ainsi, outre la violence brute qui la détermine, la postcolonie est dotée d'autres traits qui seraient spécifiques au continent africain et à sa trajectoire. Elle est un espace-temps tumultueux marqué par l'excès, le faux, le désordre sans oublier la violence qu'elle signifie au départ :

[...] la postcolonie est une *pluralité chaotique*, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la *démésure*, de façons particulières d'*exproprier* le sujet de ses identités. Elle n'est cependant pas qu'une économie de signes dans lesquels le corps s' imagine. Elle consiste également en une série de corps, d'institutions et d'*appareils de capture* de créer ce sur quoi il s'exerce ainsi que l'espace au sein duquel il se déploie. Voilà pourquoi la postcolonie pose de façon fort aiguë le problème de l'*assujettissement*, et de son corollaire, l'*indiscipline* ou, pour ainsi dire, de l'émancipation du sujet [nous soulignons]<sup>123</sup>.

Chaos pluriel, démesure, expropriation, assujettissement, indiscipline. À ces traits distinctifs s'ajoutera aussi – et pas des moindres – celui de la « banalité ». La notion de « banalité » chez Mbembe désigne cette partie de médiocrité, de « grotesque », de « vulgarité », et « [d'] obscénité » qui compose le corps du pouvoir en postcolonie. Et nous verrons dans la troisième partie, qu'elle se révèle dans les textes de notre corpus à travers les représentations grotesques de certains auteurs.

Pour Mbembe, le pouvoir est clairement identifié comme étant à l'origine des dysfonctionnements des sociétés subsahariennes qui résultent d'un système profondément violent et inégalitaire, mais il est également une création propre des régimes eux-mêmes,

<sup>121</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 140.

<sup>122</sup> Dans *Sortir de la grande nuit*, Mbembe réaffirme que « la logique de l'extraction et de la prédation qui caractérise l'économie politique des matières premières en Afrique n'est pas brisée » (Mbembe 2010 : 29).

<sup>123</sup> MBEMBE (2000), *op. cit.*, p. 140.

comme nous verrons par la suite. Mais nuancions d'abord la vision du chercheur qui nous semble quelque peu généralisant en insistant sur le fait que si de nombreux pays présentent, en effet, les traits du chaos qu'il évoque, tous n'en sont pas là. Aussi, il importe de rappeler que des États connaissent une trajectoire différente qui ne suit pas forcément ce modèle qui paraît assez excessif et profondément pessimiste.

Revenons maintenant à la définition de Mbembe du pouvoir en postcolonie dont on retient surtout qu'il s'assimile à un ordre dictatorial, notamment avec les régimes des partis uniques qui s'imposent jusqu'à la fin des années quatre-vingt. Il ordonne et nul ne le remet en question. Gouverner est alors surtout lié à une logique de violence où toute velléité de contestation est systématiquement proscrite et souvent de manière brutale.

Ainsi se présentent quelques traits phares du pouvoir en Afrique post-coloniale. Exposé de cette manière et à l'aide d'une écriture véhémence, l'espace politique dans bien des régions apparaît comme le pandémonium de John Milton dans *Le paradis perdu* (1667) ; un espace de désordre, de corruption et de violence. Examinons maintenant la question de la violence dans le contexte plus contemporain, notamment celle qui concerne les phénomènes de grande violence (les conflits armés et les violences de masse) qui ont proliféré au cours des vingt dernières années et que nous avons en partie traitée un peu plus tôt. Ces événements dramatiques qui tourmentent encore certains États soulèvent la question de la valeur de la vie dans des espaces où piller, saccager, violenter et tuer semblent s'être érigés en norme.

### **1.1.3. Sur la mort brutale et massive à l'ère contemporaine**

#### **1.1.3.1 Bilan de cinq décennies d'indépendance**

Dans l'ouvrage, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Mbembe fait un bilan du cheminement du continent depuis les décolonisations. Celui-ci n'est guère très rassurant et l'interrogation du chercheur « ou allons-nous ? » dévoile l'incertitude pesante quant à son avenir<sup>124</sup>. De leur côté, dans l'ouvrage collectif *50 ans après, quelle*

---

<sup>124</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 21.

*indépendance pour l'Afrique ?*, Makhily Gassama et ses collègues africanistes s'interrogent sur le parcours des pays et la situation de leurs populations après un demi-siècle d'indépendance<sup>125</sup>. Dans l'ensemble, ils s'accordent à dire que la situation de nombre d'États est inquiétante, voire grave selon les contextes. En dépit de progrès acquis dans certaines régions, le bilan est sévère comme nous pouvons le voir, entre autres, dans l'avant-propos de Gassama (qui propose une lecture générale des visions des différents contributeurs) :

La situation actuelle de l'Afrique est singulière sur le globe : continent gorgé de richesses humaines et naturelles, mais continent paupérisé, assisté et fragilisé<sup>126</sup>.

Plus loin, sur un ton visiblement amer et excédé, il ajoute :

1960-2010 ! Un demi-siècle de pouvoir exercé par nous-mêmes souvent dans le folklore ou dans le sang, dans la terreur, rarement dans la quiétude et de labeur !<sup>127</sup>

La vision d'un continent globalement « fragilisé » qu'on observe à l'ère contemporaine est perceptible dans les écrits des auteurs africanistes<sup>128</sup>. Par exemple, l'anthropologue et philosophe béninois, Spero Stanislas Adotevi problématise la « fragilisation de la force et de l'assurance africaines »<sup>129</sup> qui, selon lui, serait une conséquence directe de la dépossession incessante sur les plans matériel, symbolique, socioculturel, psychique, spirituel qu'ont subie les populations africaines « au fil des siècles »<sup>130</sup>. Cette dépossession multiple, continue et violente aurait ainsi donné lieu à « un affaïssement de l'aptitude à résister, à construire et à se reconstruire, alors même que le besoin en devenait de plus en plus nécessaire »<sup>131</sup>.

Revenons à Mbembe qui brosse, lui aussi, un tableau inquiétant. Outre le constat de quelques « maigres avancées »<sup>132</sup>, le chercheur estime que les États demeurent généralement marqués par « les niveaux très élevés de la violence sociale »<sup>133</sup>, une certaine permanence de « situations d'enkystements, de conflits larvés, de « guerres de rapine » sur

---

<sup>125</sup> Outre l'ouvrage de Mbembe, voir par exemple, l'ouvrage collectif coordonné par GASSAMA, Makhily : *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ? Op. cit.* L'ouvrage rassemble les réflexions critiques d'une trentaine d'africanistes autour des cinq décennies de l'ère post-coloniale africaine.

<sup>126</sup> GASSAMA, Makhily, « Avant-propos », in GASSAMA, Makhily (dir.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>128</sup> ADOTEVI, Spero Stanislas, « L'avenir du futur africain, in GASSAMA, Makhily, *op. cit.*, p. 24.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 20.

<sup>133</sup> *Ibid.*



fond d'une économie d'extraction qui [...] continue à faire la part belle à la prédation »<sup>134</sup>. Par ailleurs, son analyse identifie une série de 'plaies' contribuant à maintenir les sociétés dans une situation où elles avancent difficilement et restent largement exploitées (avec la Chine faisant figure d'exploiteur des temps modernes) : « l'improvisation chronique, l'indiscipline, la dispersion et le gaspillage, et un pesant d'indignité, de mépris et d'humiliation plus tenaces qu'à l'époque coloniale »<sup>135</sup>. Ce dernier point est à souligner, car il suggère que la postcolonie dépasserait la colonie à certains niveaux en termes de violence.

À la lecture de ces travaux, on observe que la situation générale dans la région subsaharienne demeure complexe dans bien des cas. La question de la violence et des conflits est un fort indicateur révélateur de l'état d'un pays. Et sur ce point, les multiples phénomènes de violence au cours de ces vingt dernières années ont traduit de manière forte la fragilité de plusieurs nations.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

### 1.1.3.2 La prolifération de la violence

La période post 1989 comme, l'indiquent les cartes des conflits dans notre cadrage historique, s'avère dramatique notamment en Afrique de l'Est, de l'Ouest et en Afrique Centrale. À quelques exceptions près, la transmission de ces catastrophes à l'échelle de la « communauté internationale » est restée relativement « fébrile ». Au moment des faits, en effet, plusieurs drames ont été peu, voire à peine médiatisés, exception faite des génocides au Rwanda et au Darfour et des conflits ethniques en Côte d'Ivoire, par exemple.

La nette recrudescence de conflits armés et de phénomènes de violences de masse rendant compte de manifestations extrêmes de violence au cours de cette période marque un nouveau cycle de chaos dans l'histoire du continent. À l'évidence, ces événements sont étroitement liés aux grandes mutations intervenues au niveau de la vie sociale, de la situation économique et de l'appareil étatique depuis les indépendances (la démocratisation de l'État, la détérioration du pouvoir politique, la crise de l'économie). Pour le journaliste Cheikh Yérime Seck, la question du pouvoir est au centre du fort climat de violence qu'elle connaît régulièrement :

L'histoire des États africains issus de la décolonisation est pour l'essentiel celle d'une lutte incessante pour l'arrachement et l'accaparement du pouvoir. La mobilisation de toutes les énergies et de toutes les pensées créatrices par le combat opiniâtre pour la conquête et la conservation du pouvoir a relégué l'économie et l'action sociale aux rangs de préoccupations secondaires<sup>136</sup>.

Il remarque qu'une grande partie des États se caractérise par « l'omniprésence du pouvoir fort, autoritaire et écrasant »<sup>137</sup>. Et cela a largement favorisé des dérives autocratiques qui ont trouvé ses manifestations les plus extrêmes dans l'organisation de crimes politiques<sup>138</sup>. La convoitise du pouvoir dans des États en situation de crises économique et sociale a encouragé l'instrumentalisation de la violence. Dans *L'Afrique est Partie ! Du désordre comme instrument politique*, les chercheurs Patrick Chabal et Jean-Pascal Daloz évoquent le binôme inséparable du pouvoir et de la violence dans la sphère politico-économique de l'Afrique francophone (mais cette réalité concerne également des pays non

---

<sup>136</sup> SECK, Cheikh Yérime, *op. cit.*, p. 128.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>138</sup> *Ibid.*

francophones)<sup>139</sup>. Ce « business de la violence », illégal mais proliférant, implique de la part des patrons et des politiciens africains de savoir « gérer la violence au mieux de ses intérêts, à mi-chemin entre une situation d'anarchie totale et une véritable institutionnalisation du contrôle de la violence légitime »<sup>140</sup>.

L'absence d'une véritable démocratie se révèle donc être une cause majeure de la détérioration dramatique certains États après les indépendances. Certes, il y eu des tentatives d'ouverture démocratique et de franches réussites dans certains États qui demeurent stables et rappellent que les présentes observations ne concernent pas l'ensemble des pays africains. Mais dans une bonne partie des cas, elles ont échoué par l'entremise d'acteurs influant en faveur de la création d'un État absolu. Ainsi, des pays pratiquent toujours une politique du « parti unique » au détriment d'un pluralisme politique démocratique, synonyme d'une confiscation du pouvoir par un groupe spécifique. L'instauration du parti unique lors des indépendances a donné lieu à la création de régimes totalitaires qui « ont érigé la dictature et les violations massives des droits de l'homme en principes de gouvernement »<sup>141</sup>. Dans des territoires où prévaut la loi du plus fort, il n'est pas surprenant de voir les perpétuelles tentatives de (re)conquêtes du pouvoir qui se sont traduites par de multiples coups d'États successifs jusqu'aux années 90. L'arbitraire du pouvoir absolu qui « donne la mort n'importe quand, n'importe où, n'importe comment et sous n'importe quel prétexte »<sup>142</sup>, exerce un contrôle répressif sur ses sujets tant physiquement que psychiquement. C'est ainsi qu'en s'appropriant la tradition de la violence les dirigeants de l'ère post-coloniale l'ont perpétuée. Ce faisant, ils ont encouragé un traitement des questions politiques passant par les voies de la violence<sup>143</sup>.

Outre le pouvoir qui noue un étroit rapport avec la violence, d'autres pistes sont à explorer. Mbembe insiste particulièrement sur la question identitaire. Selon lui, on assiste, d'une part, à la résurgence de la question de l'identité sur des bases ethniques et religieuses qui participent à des logiques d'extraction et d'acquisition de biens. Cette « production identitaire »<sup>144</sup> conduit à la mise en place d'une nouvelle 'cartographie' des identités qui se

---

<sup>139</sup> CHABAL, Patrick ; DALOZ, Jean-Pascal, *L'Afrique est partie ! Du désordre comme instrument politique*, Paris : ECONOMICA, coll. « Analyse politique », 1999.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 102-103.

<sup>141</sup> SECK, Cheikh Yérém, *op. cit.*, p. 215.

<sup>142</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 32.

<sup>143</sup> KOUASSI, Yao, *op. cit.*, p. 167.

<sup>144</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 190.

dessine avec le « rétablissement des anciens royaumes et chefferies » et la constitution de « nouveaux groupes ethniques »<sup>145</sup>. Ces nouvelles « figures de l'appartenance »<sup>146</sup> - solidarités, regroupements, positionnements - se voient très vite manipulées par les politiques, favorisant, en conséquence, des replis et des conflits intercommunautaires. Et Kouassi identifie lui aussi l'instrumentalisation ethnique et religieuse par les pouvoirs politiques comme un facteur déclencheur de phénomènes de violence<sup>147</sup>. D'autre part, la prolifération de la violence procède également des bouleversements politiques qui interviennent. L'appareil étatique post-colonial est déstabilisé par l'apparition des forces de l'opposition qui remettent en question un mode de gouvernance autoritaire et, surtout, se voit profondément déstabilisé, fragilisé par une conjoncture économique en crise. On assiste alors à une atomisation du pouvoir qui se traduit par l'effondrement de ses structures et dont les conséquences dans divers secteurs de la vie sont considérables.

Ce contexte d'incertitude a favorisé l'émergence d'une ère de grandes instabilités où la précarité, l'insécurité et l'angoisse s'installent et se manifestent par le recours à des pratiques illégales dans un contexte de désordre, d'exploitation sauvage et de survie. Mbembe observe notamment « la généralisation d'activités informelles »<sup>148</sup> (y compris « au cœur de l'État et de l'administration »<sup>149</sup>) dans les domaines économiques, sociaux et culturels et bien sûr, la prolifération de la violence. Les manifestations de violence sont clairement favorisées par la détérioration du maintien de la paix et de l'ordre d'un pouvoir politique affaibli, ayant perdu sa force de subordination et qui échoue à prévenir ou à endiguer la prolifération des problèmes et des désordres sociaux (précarité, corruption généralisée, crimes organisés, violences urbaines, pillages, tensions ethniques, etc.). Précisons, par ailleurs, que la violence est non seulement en nette augmentation, mais elle se privatise largement avec, par exemple, la multiplication de milices privées et de mercenaires<sup>150</sup>. À ce propos, l'extrait ci-après résume les effets de la dispersion des forces de coercition du pouvoir :

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>147</sup> KOUASSI, Yao, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>148</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 193.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> La recrudescence des phénomènes de violence ne peut pas se penser sans considérer également l'explosion démographique qui prévaut dans certains États, en RDC, par exemple. Sans aller en profondeur dans ce sujet que nous ne maîtrisons pas, soulignons simplement ici que la nette augmentation des populations ne peut pas se

Trois conséquences ont résulté du fractionnement du monopole de la force et de la distribution inégale des moyens de la violence au sein de la société. D'un côté, la dynamique de désinstitutionnalisation et d'informalisation s'est accélérée. De l'autre, une nouvelle division sociale séparant ceux qui sont protégés (parce qu'ils sont armés ou par ce qu'ils bénéficient de la protection de ceux qui sont armés) de ceux qui ne le sont pas (et qui sont exposés) s'est fait jour. Enfin, plus que par le passé, les luttes politiques ont eu tendance à se régler par la force, la circulation des armes au sein de la société devenant l'un des principaux facteurs de division et un élément central dans les dynamiques de l'insécurité, de la protection de la vie et d'accès à la propriété<sup>151</sup>.

Selon les régions, les conséquences de ce « fractionnement du monopole de la force » s'avèrent graves et dramatiques. Dès lors, un grand nombre d'États vont s'engluer dans une période difficile, voire désastreuse surtout pour ses populations prises en otage dans des catastrophes meurtrières. Durant les années 90, des régions apparaissent comme un vaste champ de bataille où les hordes de milices composées d'enfants-soldats sont en pleine expansion et n'hésitent pas à franchir les frontières pour aller d'une guerre à l'autre. Les conflits en Sierra Leone, au Liberia et dans la région des Grands Lacs en Afrique centrale témoignent de la grande mobilité des forces armées privées. Mais surtout, cela laisse voir les intérêts mercantiles qui les incitent, à l'évidence, à faire la guerre partout.

Les drames humains qui se jouent au cours de cette sanglante ère sont multiples et à grande échelle. Plusieurs régions vont vivre une période cauchemardesque, affectant directement des millions de personnes. Mbembe évoque un temps de manipulation, d'exploitation et de destruction des corps à grande échelle :

La gestion de la mobilité des personnes, voire des groupes [...] est elle-même indissociable de la maîtrise des corps que l'on soumet au travail dans des exploitations alliant mercantilisme et militarisme, que l'on ponctionne pour servir de main-d'œuvre au sein des nombreux marchés militaires, que l'on pousse à l'exode massif, ou que l'on immobilise dans des espaces d'exception [...], que l'on met en incapacité physique par le biais de mutilations diverses ; ou que l'on détruit en masse par le biais de massacres<sup>152</sup>.

Le chercheur dépeint ici un temps tragique qui fragmente la vie, offrant ainsi peu de perspectives constructrices et salutaires à l'individu. Devant l'effondrement quasi généralisé de l'ordre, il évoque les réalités d'une nouvelle ère de violences. Celle-ci se révèle par une

---

dérouler sans conséquences visibles sur la société. Ce phénomène est donc à lier aux irrptions fréquentes de désordre et de violence observées.

<sup>151</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, pp. 196 - 197.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 186.

véritable institutionnalisation de la violence et l'auteur cite, à titre d'exemple, les « pratiques du racket et de la prédation », les irruptions de violences « brusques », les « émeutes sans lendemain » et la « guerre de pillage » qui font partie de ces formes de violence « sans projet politique alternatif »<sup>153</sup>. Le chercheur souligne que celles-ci sont souvent utilisées par une grande palette d'individus : l'enfant-soldat, le « 'sans-travail' des bidonvilles » de même que les « forces sociales » lorsque le besoin se fait ressentir<sup>154</sup>. On a affaire à un accroissement de nouvelles formes de violence qu'il décrit comme étant une sorte de « *lumpen-radicalisme* »<sup>155</sup>. Notons ici sa réappropriation de l'expression marxiste *lumpen-prolétariat* pour désigner les violences contemporaines qui sont en nette recrudescence sur le continent depuis les années 90 et se distinguent par des formes extrêmes de violence<sup>156</sup>. Et cette période de grande agitation voit, en particulier, l'émergence de conflits meurtriers et destructeurs comme nous l'avons constaté plus tôt dans notre cadrage historique.

### 1.1.3.3 Penser l'Afrique à partir du lieu de la mort

« *La politique de la mort* »<sup>157</sup>

Nous proposons d'examiner ici, la question de la violence à partir d'une réflexion sur la mort, plus exactement sur la mise à mort de la vie dans les sociétés africaines contemporaines.

Si la mort brutale et collective constitue une pratique « courante » du pouvoir post-colonial, la prolifération des violences sociales et des nouveaux conflits semblent accélérer cette « politique de la mort »<sup>158</sup> qui asphyxie la vie en postcolonie. Ajoutons à ces violences arbitraires, comme nous le rappelle Mbembe, la pauvreté, les crises sanitaires « et les aléas de tous genres [qui] rendent l'existence incertaine et précaire »<sup>159</sup>. Au final, on obtient un

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Karl Marx parle du *lumpen-prolétariat* pour désigner le prolétariat le plus pauvre qui est généralement dépourvu d'une conscience politique. Le *lumpen-prolétariat* constitue un espace idéal de recrutement sur des bases xénophobes, fondamentalistes, radicales. Le mot « lumpen » vient du mot allemand « Lump » qui signifie miséreux, gredin, gueux, voyou.

<sup>157</sup> Expression que nous empruntons à Achille Mbembe (2006), *op. cit.*, p. 31.

<sup>158</sup> MBEMBE, Achille (2006), *op. cit.*, p. 31.

<sup>159</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 23.

tableau sombre où bien des aspects de la vie dans des régions sont marqués par la violence et la mort<sup>160</sup> que Mbembe qualifie comme étant des espaces d'anéantissement :

[...] où tout – ou presque tout – fait signe à la violence et à la mort, convoque la violence et la mort et octroie à l'une et à l'autre une place centrale aussi bien dans les procédures de constitution de la mémoire, les technologies et la pratique quotidienne du pouvoir que dans les récits que l'on fait de soi et dans les structures de l'imagination [...] <sup>161</sup>.

Les exemples sont multiples lorsqu'il s'agit d'identifier les possibles espaces de mort prématurée et brutale où l'on est confronté à ce que le politologue camerounais appelle la « nécropolitique ». Cette notion vise à désigner les « formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort (politique de la mort) »<sup>162</sup>. Elle prend ses sources dans la pensée foucaldienne et de l'idée de *biopouvoir* où l'État et les gens au pouvoir ont un droit de vie et de mort sur le peuple. Mbembe distingue le fonctionnement du biopouvoir de ce qu'il appelle le « nécropouvoir » en insistant sur le travail de la mise à mort qui serait l'élément déterminant, « l'objectif premier » de la politique aujourd'hui<sup>163</sup>. Selon lui, celle-ci se caractérise, en effet, par l'exercice de la soumission radicale de la vie au pouvoir de la mort<sup>164</sup>. Ainsi posée, la « nécropolitique » désigne un usage brutal et cru de la force ; elle est une politique de domination absolue qui consiste à donner la mort quand, où elle veut, massivement et brutalement :

[...] j'ai avancé les notions de politique de la mort et de pouvoir de la mort, pour rendre compte des divers moyens par lesquels, dans notre monde contemporain, les armes sont déployées dans le but d'une destruction maximum des personnes et de la création d'un *monde des morts*, formes uniques et nouvelles d'existence sociale dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises à des conditions d'existence leur conférant le statut de *morts-vivants*<sup>165</sup>.

L'intérêt de cette notion est de permettre de penser la vie et la mort dans l'espace africain qui rend compte d'un « processus de dépossession »<sup>166</sup> des populations,

---

<sup>160</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. XII.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> MBEMBE, Achille (2006), *op. cit.*, p. 59.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>164</sup> Selon Mbembe, la notion de biopouvoir ne rend pas suffisamment compte de la « manière dont la politique fait aujourd'hui du meurtre de son ennemi son objectif premier et absolu, sous le couvert de la guerre, de la résistance, ou de la lutte contre la terreur » (Mbembe 2006 : 30).

<sup>165</sup> MBEMBE, Achille (2006), *op. cit.*, p. 59.

<sup>166</sup> ADOTEVI, Spero Stanislas, "L'avenir du futur africain", in GASSAMA, Makhily (dir.), *50 ans après quelle indépendance pour l'Afrique ?*, *op. cit.*, p. 24.

directement et indirectement mis en œuvre par le pouvoir qui apparaît surtout comme une « économie de la mort »<sup>167</sup>. Mbembe propose de penser la politique de la vie en Afrique contemporaine à partir d'une observation étroite de « la vie quotidienne, ce lieu privilégié où le sujet fait l'expérience de son histoire »<sup>168</sup>. Et son dernier ouvrage traite justement de ces espaces qui oppriment la vie de l'individu qu'il perçoit comme étant désormais un « passant potentiel », sorte de corps déambulant tel un fantôme :

L'Afrique est désormais en majorité peuplée de passants potentiels. Confrontés au pillage, à maintes formes de rapacité, à la corruption et à la maladie, à la piraterie et à maintes expériences de viol, ils sont prêts à se détourner du lieu natal, dans l'espoir de se réinventer et de se réenraciner ailleurs. Quelque chose est en train de jaillir, bouillonnant, violent, du rouet que constitue, la fuite forcenée devant la terrible alternative : rester là, dans l'éclat du dessèchement et courir le risque de devenir de la simple viande humaine, ou se déplacer, s'en aller, à tout risque.

Ces brusques observations ne signifient pas qu'il n'existe aucune saine aspiration à la liberté et au bien-être en Afrique. Ce désir peine cependant à trouver un langage [...] <sup>169</sup>.

C'est en fonction des lieux de 'non-vie' aux multiples visages et qui fragilisent, menacent, voire détruisent les espaces de vie que l'auteur suggère de problématiser la question de la valeur de la vie en Afrique. Engager une réflexion sur « la politique de la vie »<sup>170</sup> dans le contexte de la postcolonie implique de penser « les conditions de possibilité du sujet africain de 's'atteindre lui-même', d'exercer sur lui-même sa souveraineté et de trouver dans ce rapport à lui-même la plénitude de son bonheur [...] »<sup>171</sup>. Cette question est, d'ailleurs, au cœur de la pensée et des arts en Afrique – les domaines philosophique, musical, littéraire, cinématographique, etc., – qui disent l'Afrique, l'histoire de ses peuples. À ce propos, rappelons les paroles d'Yves Valentin Mudimbe dans *L'odeur du père : essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique subsaharienne* (1982) : « Hier, nos pères aînés qui, en fait, sont nos aînés, en littérature, en philosophie comme en politique, exigeaient un droit à la vie »<sup>172</sup>. Le droit à la vie qu'évoque l'auteur est fortement réclamé dans le milieu

---

<sup>167</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. XIII.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>169</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 22.

<sup>170</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. XVI-XVII. La notion de « la politique de la vie » chez Mbembe trouve ses racines dans la pensée de Fanon. La colonisation était une « économie de la mort ». Tout, en colonie rythmait avec violence et mort (lutter pour rester en vie, tuer pour gouverner). Ce constat de la présence de « la mort dans la vie » et de la « vie dans la mort » en colonie incite Mbembe à déclarer que toute « réflexion critique sur la politique de la vie » doit toujours se faire en interrogeant « les structures de la violence et du trépas » (Mbembe 2000 : XIII).

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> MUDIMBE, Yves Valentin, *op. cit.*, p. 90.



littéraire qui se présente comme un espace pionnier dans la problématisation de la question de la vie et de ses limites. Mudimbe le souligne lui-même dans son texte :

La littérature africaine d'expression française est, quant à elle, le produit d'une période : née et promue grâce, notamment, aux contradictions de la colonisation, elle fut longtemps littérature de revendication et de révolte. Elle se voulait violence et elle le fut par son thème constant, celui du meurtre du père<sup>173</sup>

Dès le départ, les auteurs africains vont, en effet, militer pour la dignité des Africains. Leurs créations constituent, par ailleurs, le noyau dur de la production qui, à ce jour, rend compte de cinquante ans d'écritures dénonçant la vie précaire en Afrique en mettant en discours les expériences de douleur de ses peuples.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 143.

#### 1.1.3.4 Littératures africaines et les « nécroécritures »

« C'est un bar juste en face du cimetière [...] Entre deux enterrements les familles viennent s'y saouler la gueule en chialant. Un jour, le fossoyeur lui a dit en souriant de tous les vides de ses dents : 'tout est presque occupé. Il n'y aura plus de place pour vous, ma fille. À moins qu'on ne déterre les autres. Domage de s'exiler pour ça...' »

Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*<sup>174</sup>

S'inspirant de la pensée de Mbembe – dont il souligne l'originalité<sup>175</sup> – Patrice Nganang avance dans son manifeste « l'idée de la tragédie comme inscrite dans le squelette de la littérature africaine nouvelle »<sup>176</sup>. Si elle y occupe, en effet, une place centrale – notamment depuis les récents événements dramatiques – l'idée de la tragédie est une constante fondamentale dans la création littéraire post-coloniale. Mbembe lui-même ne manque pas d'indiquer que les littératures africaines font figure de pionnières dans la réflexion sur les limites de la vie en Afrique<sup>177</sup>. Dès le départ, celles-ci se caractérisent, en effet, par une réflexion obsédante sur la négation de la vie. Et pour s'en convaincre il suffit de consulter les anthologies pour constater la prédominance des thèmes liés aux politiques de la vie et de la mort<sup>178</sup>. C'est précisément ce que nous avons fait en répertoriant les fictions publiées autour de 1970 et dont les titres laissent voir la problématisation des limites de la vie. (Voir Tableau 1).

<sup>174</sup> BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris : Stock, 1987, p. 126.

<sup>175</sup> Cf. « Sauf ce philosophe et historien, personne dans la longue tradition de la pensée africaine, n'a encore eu le courage de penser l'Afrique à partir du lieu morbide, du territoire précipice de la destruction et de l'autodestruction », NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris : Homnisphères, 2007, p. 41.

<sup>176</sup> Notons cependant que la tragédie chez lui est surtout convoquée par l'événement du génocide au Rwanda qui constitue selon lui « un moment historique catalyseur » pour la conscience africaine. Or, bien que les événements au Rwanda ont remué le discours littéraire africain, l'idée de la tragédie dans ces littératures remonte dès les premières créations post-coloniales où elles pensent le rapport entre le pouvoir et la vie dans des contextes cruels qui semblent, à ce jour, donner priorité à la mort sur la vie. NGANANG, Patrice, *op. cit.*, p. 13.

<sup>177</sup> Voir ses deux ouvrages *Sortir de la grande nuit*, en particulier les chapitres 2 et 6 et *De la postcolonie*, en particulier le chapitre 3.

<sup>178</sup> Voir *Anthologie africaine : le roman et la nouvelle* (Hatier 2002) de Jacques Chevrier, mais surtout les deux volumes du dictionnaire littéraire de Ngandu Nkashama, *Écritures littéraires : Dictionnaire critique des œuvres africaines de langue française*, vol. 1 & 2, New Orléans : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2002.

Tableau 1.

**LE CHAMP LEXICAL DE LA VIOLENCE ET DE LA MORT ET LES CRÉATIONS LITTÉRAIRES AFRICAINES<sup>179</sup>**  
(Afrique subsaharienne francophone)

**ANNÉES LITTÉRAIRES CA. 1970- CA. 2010<sup>180</sup>**

*Le devoir de violence* (1968), Ouologuem Y. (Mali), R.

*Déchirures* (1971), Mudimbe V.-Y. (RDC), P.

*Le sang des Noirs pour un sou*, dans *Simon Kimbangu ou Le messie noir* (1972), Elebe L. P. (RDC), T.

*Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), Dongala E. (Congo), R.

*Chaîne : une descente aux enfers* (1974), Bokoum S, R.

*Le récit du cirque de la vallée des Morts* (1975), Fantouré M.-A., P.

*Ces visages noirs du pays qui tue* (1978), Matondo K. T. (Congo), P.

*La vie et demie* (1979), Labou Tansi S. (Congo), R.

*L'incarcéré* (1980), Dogbe Y-E. (Togo), R.

*Sahel ! Sanglante sécheresse* (1981), Diarra M.-A. (Mali), R.

*L'inceste et le parricide* (1982), Dembele N. U. (Mali), R.

*Le dernier survivant de la caravane* (1985), Goyemide E., R.

*Cannibale* (1986), Bolya B. (RDC), R.

*Fils du chaos* (1986), Konaté M. (Mali), R.

*La mort faite homme* (1986), Ngandu P. N. (RDC), R.

*Le récit de la mort* (1986), Tati-Loutard (Congo), R.

*Le fossoyeur et Sept autres nouvelles* (1986), Yoka L. M. (RDC), N.

*Fragments d'un crépuscule blessé* (1990), Monga C. (Cameroun), P.

*Affamez-les, ils vous adoreront* (1992), Rutti M. A. (Mali), R.

*Cendres et braises* (1993), Bugul K., R.

*Le crépuscule des damnés* (1993), Cissé S. (Sénégal), R.

*La parenthèse de sang* (1993), Labou Tansi S. (Congo), T.

*Cendres et braises* (1994) ; Bugul K. (Sénégal), R.

*Le pays sans ombre* (1994), Waberi A. (Djibouti), R.

*Le Sida au village* (1995), Nkoug A.B. P. (Cameroun), T.

*Le commencement des douleurs* (1995), Labou Tansi S. (Congo), R.

<sup>179</sup> Abréviations utilisées : « P » pour la poésie. « R » pour le roman. « N » pour la nouvelle. « T » pour le théâtre.

<sup>180</sup> Sources (notamment) : CHEVRIER, Jacques, *Anthologie africaine I : roman, nouvelle*, Paris : Hatier, coll. « Monde noire/Poche, 2002 [1981] ; NGANDU, Pius Nkashama, *Écritures littéraires : Dictionnaire critique des œuvres africaines de langue française*, Vol I et Vol II, New Orleans : Presses Universitaires Du Nouveau Monde, 2002.

LE CHAMP LEXICAL DE LA VIOLENCE ET DE LA MORT ET LES CRÉATIONS LITTÉRAIRES AFRICAINES<sup>1/9</sup>  
(Afrique subsaharienne francophone)

<i>La mort ne veut pas de moi</i> (1997), Mukagasana Y. (Rwanda), Tém.
<i>Pleure ô pays ou Les naufragés de l'histoire</i> (1997), Ilunga Kayombo B. (RDC), R.
<i>Quand les enfants crient misère</i> Ilunga Kayombo B. (RDC), R.
<i>Les coupeurs de têtes</i> (1997), Koné A., R.
<i>Agonies</i> (1998), Biyaoula D. (Congo), R.
<i>Kouty, mémoire de sang</i> (1998), Diallo, A. M. (Mali), R.
<i>Le crépuscule des ombres</i> (1998), Kasereka M., P.
<i>Le sang des collines</i> (1998), Sall B. (Sénégal), P.
<i>Rêves sous le linceul</i> (1998), Raharimanana J.-L., (Madagascar), F <sup>181</sup> .
<i>Cri de souffrance</i> (1999), Koné A. (Côte d'Ivoire), R.
<i>Facture de sang</i> (1999), Kpadé, E. C. (Bénin), R.
<i>Lutte à mort</i> (1999), Kwassi, T. F. (Togo), R.
<i>Champ de bataille et d'amour</i> (1999), Tadjou V., (Côte-d'Ivoire), N.
<i>Sang de Kola</i> (1999), Ndjekery N. N. (Tchad), R.
<i>Les Naufragés de l'intelligence : je vous ferai don de mon cercueil à Ebro, pays des morts N'Zassa</i> (2000), Adiaffi J.-M. (Côte d'Ivoire), R.
<i>Murambi, le livre des ossements</i> (2000), Diop B. B. (Sénégal), R.
<i>Le Mort-vivant</i> (2000), Djombo H. (Congo), R.
<i>Moisson de crânes</i> (2000), Waberi A. (Djibouti), N.
<i>La folie et la mort</i> (2000), Bugul, Ken (Sénégal), R.
<i>Charly en guerre</i> (2001 [1996]), Zotti F.-C. (Bénin), N.
<i>Terres de misère</i> (2001), Koffi T. (Côte d'Ivoire), N.
<i>Les limbes de l'enfer</i> (2002), Mvé Bekale M. (Gabon), R.
<i>L'empire des ombres vivantes</i> (2002), Ngandu P. N. (RDC), P.
<i>Les enfants de la guerre. Éteindre le feu par le feu ?</i> (2005), Kodja-Ramata, N. (RDC), R.
<i>Matins de couvre-feu</i> (2005), Boni T. (Côte d'Ivoire), R.
<i>Les nègres n'iront jamais au paradis</i> (2006), Boni T. (Côte d'Ivoire), R.
<i>Le cri des Feuilles qui meurent</i> (2007), Fofana L. M. (Guinée), R.
<i>Détonations et folie</i> (2007), Liss (Congo), N.
<i>Esclaves</i> (2009), Alem K. (Togo), R.
<i>Passage des larmes</i> (2009), Waberi A. (Djibouti), R.

<sup>181</sup> « F » pour les textes/recueils de fictions.

## *Afrique contemporaine et les écritures de la mort*

*« Moi j'avais grandi dans un pays sans élite, une administration de quelques dizaines de fonctionnaires déjà corrompus, avec guerres civiles et braves citoyens qui s'étrépaient dans les maquis »*

*Calixthe Beyala, Assèze l'Africaine<sup>182</sup>*

Les titres démontrent bien que le discours littéraire africain s'est concentré autour de la question de l'existence du sujet. Ceux portant les mots « ombre, « crépuscule » ainsi que les expressions « ombres vivantes », « morts-vivants » rappellent la vision dure et sombre de Mbembe d'une Afrique traversée par des « passants potentiels », par des ombres vivantes en quête d'une vie meilleure. Quant aux mots récurrents : « sang », « chaos », « crânes/mort/meurt », « pleure/larmes », « guerre/couvre-feu », « misère », « souffrance/douleur/agonies », « noir(s)/nègre(s) », « enfer », « cri », « folie », ils rappellent la vision morbide de Wole Soyinka : « Avec la mort, la merde est l'atmosphère la plus indigène de notre bien-aimé pays »<sup>183</sup>. Et cette atmosphère de mort et de pestilence est fondamentalement l'œuvre des dirigeants africains soutient l'écrivain Alioum Fantouré : « on a l'impression que pour quelques êtres diriger le pays, c'est d'abord organiser l'assassinat d'un peuple »<sup>184</sup>. Cette représentation dramatique du continent est fréquente dans les fictions d'après les indépendances où la mort et la violence sont des thèmes principaux. Ainsi, pour certains auteurs, l'existence 'de vie dans la mort' est d'abord vue comme un legs de l'ère coloniale que l'espace post-colonial s'attèle à reproduire habilement :

---

<sup>182</sup> BEYALA, Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris : Albin Michel, 1994, p. 7.

<sup>183</sup> SOYINKA, Wole, *Les interprètes*, Paris : Présence Africaine, 1979, p. 132.

<sup>184</sup> ALIOUM, Fantouré, *Le récit du cirque...de la vallée des morts*, Paris : Butchet-Chastel, 1975, p. 97.

[N]ous n'avions retenu de la colonisation qu'une éternelle soumission envers l'administration [...]. Nous étions paysans de père en fils, nous cultivions les mêmes terres, n'envoyions guère d'enfants à l'école, et les mâles de préférence, nous vivions dans une anarchie historique, produisons comme on respire des bébés [...] dont la moitié mouraient avant l'âge de cinq ans. Ceux qui en réchappaient, on les retrouvait difformes, avec de la difficulté à marcher droit, moulés par le travail des champs, l'alcool, les épidémies, dans une logique imparable et mystique<sup>185</sup>.

Comme semble le dire Calixte Beyala, la mort envahit l'existence même lorsqu'on y échappe. Commence alors un calvaire quotidien de mort-vivant que certains individus tentent d'oublier en s'accrochant désespérément à la moindre illusion de vie aussi insignifiante qu'elle soit ainsi que le dit Waberi dans *Le pays sans ombre* :

Le khat rythme la vie des gens dans ce foutu pays. Sans khat point de vie ! De treize à vingt heures, le khat tient les hommes (et les femmes) en vie. Sans lui, que faire, comment vivre ? [...]. Dans un monde à la dérive, les hommes s'agrippent à la chose la plus fragile [...] les brindilles d'un arbuste éthiopien<sup>186</sup>.

De son côté, Léonora Miano, écrivaine d'origine camerounaise établie en France, se montre davantage pessimiste en condamnant d'avance cette humanité à la dérive :

C'est de vivre pour rien qu'ils mourront un jour prochain et que le monde n'en aura rien à faire. Telle est cette terre première, le fameux berceau de l'humanité : elle n'engendre plus que des faits divers<sup>187</sup>.

Ces visions de l'angoisse et d'un monde violent grouillant de bourreaux et de fossoyeurs de vie travaillent les créations contemporaines. Elles rendent compte de cette « économie de la mort » (Mbembe) qu'est le temps de la postcolonie qui « produit la mort : à petit feu ou, souvent, à forte dose [...] »<sup>188</sup>. Et exacerbées par les tragédies qui s'y jouent, les créations, à leur tour, adoptent une rhétorique de la subversion affichant l'ire d'une communauté d'écrivains amers, désillusionnés, mais toujours armés d'une volonté de lutter en administrant, par la violence de leur écriture, une mort symbolique aux « nécropolitiques africaines ».

\*\*\*

---

<sup>185</sup> BEYALA, Calixte, *op. cit.*, p. 11.

<sup>186</sup> WABERI, Abdourahman, *Le pays sans ombre*, Paris : Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1994, pp. 14-15.

<sup>187</sup> MIANO, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris : Plon, p. 108.

<sup>188</sup> MBEMBE, Achille, « Avant propos : Désordres, résistances et productivité », in *Politique africaine*, n°42, 1991.

Dans la partie qui suit nous proposons de découvrir ces littératures qui sont nées de l'expérience de la violence et qui se sont acharnées à dénoncer les îlots de souffrance, de violence et de mort des sociétés africaines. En adéquation avec notre étude nous nous limiterons aux créations de la période post-coloniale, l'objectif étant de montrer que la violence extrême qui caractérise l'écriture de notre corpus trouve aussi ses origines dans une pratique littéraire essentiellement travaillée par la violence et transmise à travers les différentes générations d'écrivains.

## 1.2. Violence et création : évolution et révolution du discours de l'ère post-coloniale

La période post-guerre froide et la démocratisation des États témoignent d'une nouvelle ère de bouleversements avec la prolifération d'activités illégales et l'explosion de violences en tout genre (guérilla urbaine, émeutes, conflits armés, guerres des ressources en bandes armées, violences de masse sur fond de division ethnique, etc.). Et comme pour les ruptures précédentes, ce temps de crise crée un conditionnement nouveau qui se reflète dans la production culturelle africaine qui s'est entretemps élargie avec la venue de nouveaux artistes.

À partir des années 90, les créations de jeunes générations d'écrivains viennent enrichir un paysage littéraire essentiellement marqué par une écriture militante décrivant l'oppression des régimes des parties uniques en place jusqu'à la fin des années 80. Visiblement inspirées par les œuvres d'auteurs phares des générations précédentes, les nouvelles révélations venant d'horizons multiples mais ayant toujours comme point commun 'la terre africaine' et tout ce qu'elle implique au niveau symbolique rendent compte d'écritures diverses dont une bonne partie se signale par la conservation de l'acidité, de la violence et de l'engagement des textes des grandes plumes pionnières. Ainsi, dans l'ensemble, toutes les générations confondues, nous pouvons dire que le ton de ces vingt dernières années (qu'il vienne des écrivains résidant dans leur pays natal ou ceux issus de la diaspora) est toujours celui de l'indignation, mais avec des perspectives et des thèmes nouveaux. La parole ironique, satirique et violente qu'on observe, par exemple, dans les textes de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma<sup>189</sup>, des Congolais Alain Mabanckou et Emmanuel Dongala<sup>190</sup>, de la Sénégalaise Ken Bugul<sup>191</sup>, des Camerounaises Calixte Beyala et Léonora Miano<sup>192</sup>, du Béninois Florent Couao-Zotti<sup>193</sup>, des Togolais Kangni Alem, Edem et Sami

---

<sup>189</sup> Cf. *Monnè, outrages et défis* (Seuil, 1990) ; *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Seuil, 1998) ; *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000) ; *Quand on refuse on dit non* (Seuil, 2004).

<sup>190</sup> Cf. *Les petits garçons naissent sous les étoiles* (Le Serpent à plumes, 2000) ; *Johnny Chien Méchant* (Le Serpent à plumes, 2002) ; *Photo de groupe au bord du fleuve* (Actes Sud, 2010).

<sup>191</sup> Cf. *Riwan ou le chemin de sable* (Présence africaine, 1999) ; *La folie et la mort* (Présence africaine, 2000), etc.

<sup>192</sup> Les deux écrivaines vivent en France. Cf. *Assèze l'Africaine* (Albin Michel, 1994) ; *Les Honneurs perdus* (Albin Michel, 1996), etc. Pour Miano voir notamment *L'intérieur de la nuit* (Plon 2005) et *Contours du jour qui vient* (Plon, 2006).



Tchak<sup>194</sup>, du Malgache Jean-Luc Raharimanana<sup>195</sup>, du Djiboutien Abdourahman Waberi<sup>196</sup> au Centrafricain Benoît Kongbo<sup>197</sup>, pour ne citer que quelques noms<sup>198</sup>.

Nous nous intéressons ici à l'évolution du discours littéraire africain dans un contexte socio-économique très instable pour de nombreux pays et souvent de façon continue sur une longue période. Par le biais de la littérature, les écrivains ont créé un espace dynamique de création investi d'un discours qui s'attache surtout à dénoncer les lieux de mort en Afrique et à réclamer plus d'espace de vie pour ses populations. Mais bien plus qu'une thématique qui mobilise les intellectuels africains, l'expérience de la violence et de la mort devient une source majeure de création. Ceci n'a, cependant, rien d'exceptionnel, car on sait que la violence tout en étant dévastatrice est créatrice. Aussi, les lendemains de tragédies historiques donnent souvent lieu à l'irruption d'espaces de création. Nous y reviendrons.

De ce fait, les littératures africaines ne peuvent être pensées en dehors du contexte postcolonial dont elles portent les marques. On voit alors, au cours de ces cinq dernières décennies, que le discours littéraire se construit essentiellement à partir de cette négation de la vie. Notre réflexion sur la violence au sein de ces littératures constitue une étape importante de l'analyse de la représentation des guerres, car elle rend compte d'un premier niveau de violence qui est déjà présent dans le discours littéraire africain. La mise en récit des expériences de guerre qui se caractérise par la radicalisation du discours doit alors être perçue comme un deuxième degré de violence.

Lorsqu'on parcourt les bibliographies et les anthologies, on est interpellé par le constat d'un imaginaire littéraire qui s'est essentiellement construit à partir des expériences de violence qu'ont subies les populations africaines noires sous de multiples formes et à différents moments de leur histoire. La violence investit les créations des différentes

---

<sup>193</sup> Cf. *Notre pain de chaque nuit* (Le Serpent à Plumes, 1998) ; *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* (Le Serpent à Plumes, 2000) ; *Charly en guerre* (Dapper, 2000), etc.

<sup>194</sup> Cf. *Cola cola jazz* (Dapper, 2002) ; *La gazelle s'agenouille pour pleurer* (Le Serpent à plumes, 2003), etc. Pour Edem qui vit au Québec voir : *Port-Mélo* (Gallimard, 2006). Pour Tchak voir : *La place des fêtes* (Gallimard, 2000) ; *La fête des masques* (Gallimard, 2004), etc.

<sup>195</sup> Cf. *Lucarne* (Le Serpent à plumes, 1999) ; *Rêves sous le linceul* (Le Serpent à plumes, 1998), etc.

<sup>196</sup> Cf. *Le pays sans ombre* (Le Serpent à plumes, 1994), *Moisson de crânes* (Le Serpent à Plumes, 2000), *Transit*, (Gallimard, 2003), etc.

<sup>197</sup> *Balenguindi* (L'Harmattan, 2003) ; *Sous les tropiques du pays bafoué* (L'Harmattan, 2005).

<sup>198</sup> Bien d'autres noms doivent être mentionnés tels Eugène Ébodé, Fatou Diome, etc. Sur les nouvelles plumes qui se font remarquer sur la scène internationale, en particulier, consulter la revue *Notre Librairie* : n° 158 « Plumes émergentes », avril-juin 2005 et n° 146 « Nouvelle génération », oct.-déc. 2001.

tranches temporelles de l'histoire littéraire africaine telles qu'elles sont identifiées chez Ngal (1994) et Ngandu (1997). Elle caractérise également une large partie de la production contemporaine et indique ainsi cinquante ans de création essentiellement nourrie par l'expérience de la douleur. Faut alors s'étonner de la grande vitalité de création de ses écrivains ? Car la violence n'apporte pas que destruction, mais elle est aussi fondatrice et de ce fait renouvelle, régénère, révolutionne et recrée à l'image des littératures africaines.

En adoptant une perspective chronologique, la sous-partie qui suit rappelle dans un premier temps les différentes étapes d'un discours post-colonial qui se construit dans et par la violence.

### 1.2.1. Écrire à partir de la perte

Dans les créations, la violence est présente sous ses multiples facettes : violences dans la sphère privée, violences symboliques – acculturation de l'homme noir, marginalité de la condition du noir –, violences urbaines, révoltes populaires, rivalités intercommunautaires, répressions politiques, conflits armés, massacres interethniques, etc. Dès le lendemain des indépendances elle apparaît comme un sujet clef qui ne cessera pas de prendre de l'ampleur. Aussi, il ne nous semble pas exagérer d'affirmer qu'elle est la thématique la plus étudiée dans le milieu de la critique africaniste<sup>199</sup>. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les publications majeures sur les créations des auteurs qui ont émergé depuis les années soixante-dix environ – période qui annonce l'émergence des premières études<sup>200</sup>.

L'omniprésence de la violence s'explique d'abord par un contexte socio-historique agité d'où sont issus les auteurs. Ces derniers ont évolué dans le « monde rétréci, semé

---

<sup>199</sup> La question de la violence étant au centre du discours littéraire africain, elle est abordée, de façon quasi-systématique dans les ouvrages critiques. Les sujets récurrents qui abordent la question de la violence sont notamment : la folie/la démence, le milieu urbain (violences sociales, drogue, guérilla urbaine, etc.), les dictatures et répressions politiques, l'immigration clandestine, les conflits armés, etc.

<sup>200</sup> Cf. Signalons, entre autres, Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles : Institut de sociologie de l'ULB, 1963 ; *Histoire de la littérature négro-africaine*, op. cit. ; Jacques Chevrier, *Littérature Nègre*, Paris : Armand Colin, coll. "U. Lettres", 1974 ; *Littératures francophones d'Afrique subsaharienne*, Paris : Édisud, coll. « Les écritures du Sud », 2006 ; Pius Ngandu Nkashama, *Littératures africaines. De 1930 à nos jours*, Paris : Silex, 1984 ; *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1989, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 1997 ; Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines*, Paris : L'Harmattan, 1986 ; Locha Mateso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris : A.C.C.T. : Karthala, coll. « Lettres du sud », 1986 ; Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, op. cit.

d'interdictions » de l'espace colonial<sup>201</sup>. Le contexte postcolonial qui lui succède prolonge cet univers de négation, de domination et de prédation. Et c'est dans ce contexte marqué par la violence à la fois physique et symbolique vis-à-vis des peuples que naît le discours littéraire. Dès lors, il se construit essentiellement à partir de l'expérience de la perte et de la douleur et apparaît, au départ surtout, comme une parole indignée et combative. C'est ce que confirme le critique africaniste Locha Mateso dans *La littérature africaine et sa critique* en 1986 lorsqu'il rappelle les premières observations de Kesteloot qui estime en 1963 que l'engagement et la révolte sont les traits principaux qui distinguent les créations littéraires des auteurs africains<sup>202</sup>. En 2001, Kesteloot réaffirme son constat tout en indiquant que ces caractéristiques concernent toujours une partie importante des créations contemporaines. Entretemps, d'autres chercheurs dont Chevrier et Mouralis et Ngandu pour ne citer qu'eux, vont appuyer son observation.

Cette création travaillée par une vision militante s'observe durant les années soixante, période de mutations radicales et brutales en Afrique. C'est d'abord un temps de grandes espérances nourries par le processus de décolonisation enclenché. Cette période d'espoir est cependant de courte durée, car les États indépendants sont dans la foulée confrontés à de graves obstacles évoqués plus tôt. Commence alors une période sombre communément appelée « l'ère des désillusions » qui signale les inquiétudes grandissantes qui succèdent à l'europhorie des indépendances.

Dans le milieu littéraire, ce temps d'optimisme des indépendances rend compte d'une intense activité politique et culturelle des écrivains et intellectuels africains. Kesteloot note que l'allégresse des indépendances semble surtout être célébrée par les partisans de la Négritude qui entretiennent une vision exaltante du continent libre. Mais elle précise dans la foulée que ce tableau enchanteur est de courte durée et cède progressivement place à un discours de plus en plus sombre alimenté par une actualité sociopolitique post-coloniale des plus instables sur l'ensemble du continent<sup>203</sup>. Pour Ngal, la production littéraire des années

---

<sup>201</sup> FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris : La Découverte/Poche, coll. « 134-Essais », 2002 [1961], p. 41.

<sup>202</sup> Nous reproduisons les propos de Kesteloot que cite Mateso : « Le mouvement actuel ne produit de chefs-d'œuvre en français que dans la mesure où l'écrivain noir, retrouvant son authenticité, laisse libre cours à sa sensibilité et à sa vision du monde, et ne se soucie plus d'imiter les classiques européens ! Mais par là même il s'engage : ce n'est plus lui qu'il exprime, c'est le peuple nègre de toutes les parties du monde, c'est l'âme africaine [...] », Lilyan Kesteloot ([2001] *op. cit.*, p. 18) cité par MATESO, Locha, *op. cit.*, p. 167.

<sup>203</sup> KESTELOOT, Lilyan (2001), *op. cit.*, p. 251.

soixante s'inspire des crises sociopolitiques des premières années des indépendances<sup>204</sup> ; les évolutions au niveau du ton « et l'âpreté des sentiments »<sup>205</sup> des écrivains traduisent le malaise d'une décennie qui cristallise une « grande coupure institutionnelle et la mutation des nations nègres »<sup>206</sup>. Le critique est catégorique, il y a un rapport évident entre les œuvres qui émergent et les tragédies auxquelles sont confrontées les sociétés subsahariennes :

Les crises créent en effet des conditions et des conditionnements de l'ambiance, des conditionnements affectifs et intellectuels : des frustrations, des insatisfactions, des agressivités, des violences, des insoumissions, des traumatismes, qui créent des conditions de l'écriture de la rupture, de la fêlure, de l'infidélité à la solidarité avec les normes littéraires léguées par la tradition. À *conditionnement nouveau, écriture nouvelle et nouveau lecteur* [nous soulignons]<sup>207</sup>.

À cela, ajoutons également avec Michel Maffesoli que chaque événement violent entraîne toujours dans son sillage quelque chose de nouveau, car la violence, par essence, crée une rupture qui révolutionne l'ordre établi<sup>208</sup>. Ainsi, les ruptures violentes qui marquent l'ère de post-indépendance africaine favorisent l'émergence d'écritures novatrices et libèrent « la créativité des écrivains des contraintes extérieures »<sup>209</sup>. Il s'agit donc de les interpréter comme une conséquence ou comme l'expression du temps agité.

## 1.2.2. Révolte et écritures contestatrices

### 1.2.2.1 Cris et écrits d'un temps de tumulte

Les premiers textes postcoloniaux font entendre les vives appréhensions d'une nouvelle vague d'écrivains dont l'écriture mordante, satirique et bouillante révolutionne le paysage littéraire<sup>210</sup>. La dénonciation des dérives des pouvoirs en place et des divers maux sociaux deviennent des sujets phares. Avec les deux romans révolutionnaires, *Les soleils des*

<sup>204</sup> NGAL, Georges, *op. cit.*, p. 26.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>208</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *op. cit.*, p. 41.

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>210</sup> Sur la production littéraire des différentes périodes voir KESTELOOT Lilian (2001) et de CHEVRIER Jacques, *Littérature africaine, Histoire et grands thèmes*, (1990) ; Séwanou Dabla, *op. cit.* ; NGANDU, Pius Nkashama, *Écritures et discours littéraires* (1989)

*indépendances* (1968) de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma (1923-2003) et *Le devoir de violence* (1968) du Malien Yambo Ouologuem. Le ton change pour devenir davantage rebelle et violent, et surtout, leur parution révèle l'émergence d'un nouveau discours qui déconstruit les images idylliques de l'Afrique construites par leurs prédécesseurs se situant plus ou moins dans la mouvance de Léopold Sédar Senghor.

Évoquant leur influence sur tout un pan de la création littéraire africaine, Chevrier avance qu'ils constituent des œuvres capitales qui « révolutionnent la prose romanesque et préfigurent les tendances maîtresses pour les dix années à venir »<sup>211</sup>. Il n'est pas le seul à partager cet avis, car c'est toute la critique africaniste qui s'accorde à considérer l'émergence des romans de Kourouma et d'Ouologuem comme des textes novateurs dans la jeune production littéraire africaine. Pour Ngal, les deux romans marquent la quatrième rupture littéraire qu'il situe entre 1968-1970<sup>212</sup>. Ngandu, de son côté, évoque la « métamorphose » du discours qui a été opérée par le recours à une écriture violente pour dénoncer les régimes dictatoriaux, par un rejet des « préliminaires stylistiques de la 'négritude' »<sup>213</sup> ainsi qu'un bouleversement au niveau de la « narrativité »<sup>214</sup>. Soulignons, enfin, avec Kesteloot que les deux écrivains innovent en témoignant d'une vision sensiblement différente de l'Afrique telle qu'elle avait été forgée jusque-là. En ce sens, on passe de l'Afrique « mythique » célébrée par les chantes de la Négritude à celle des partis uniques, ces « société[s] de sorcières [...qui] dévorent les enfants des autres »<sup>215</sup> avec ses nouveaux dirigeants qui « peuvent [...] engouffrer tout l'argent du monde sans qu'un seul œil ose ciller »<sup>216</sup>.

Avec leur originalité et le ton nouveau qu'ils apportent, les deux œuvres font figure de précurseurs de la vague des écritures de violence qui émergent successivement et en grand nombre durant les décennies soixante-dix et quatre-vingts. On voit alors graduellement

---

<sup>211</sup> CHEVRIER, Jacques, *op. cit.*, p. 76.

<sup>212</sup> De 1930-1990 le critique identifie cinq ruptures. La première entre 1934-1948 avec les œuvres de la négritude, la deuxième se situerait aux environs des années cinquante avec la naissance du roman contestataire, la troisième est autour des années 60 qui marquent la mutation des nations nègres, la quatrième se situe entre 1968-1970 et enfin, la cinquième rupture commence autour des années 80. Voir Georges Ngal, *op. cit.*, pp. 19-30.

<sup>213</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 114.

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances* (Les Presses de L'université de Montréal, 1968 ; Paris : Seuil, 1970), p. 24.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 25.

paraître des romans où des auteurs dépassés par le « chaos nébuleux »<sup>217</sup> de leur présent y éructent leur humeur atrabilaire. Le langage est amer, foncièrement cinglant, excessif, brutal et toujours orienté vers les domaines politiques pour dénoncer les injustices, les dysfonctionnements graves et les violences. Ce discours délibérément agressif qui dénonce le pouvoir post-colonial fait écho à la pensée de Fanon selon laquelle le sujet violenté et opprimé se libère du joug de son bourreau en ayant recours à la violence. *Les damnés de la terre* postule, en effet, que c'est par la violence que l'être colonisé sort de l'exigüité physique et psychique dans laquelle il a été confinée<sup>218</sup>. D'une perspective plus large où l'on concevrait le colonisé comme un individu maintenu par la force (psychologique et/ou physique) dans une situation de soumission et de déni, l'on retrouve à maints moments dans l'histoire de l'humanité des êtres colonisés ou des '*damnés de la terre*'. De ce fait, si le sujet colonisé tel qu'on le connaît dans le monde colonial n'existe plus à l'ère post-coloniale, il n'en demeure pas moins que le sujet décolonisé, sous les régimes dictatoriaux des partis uniques, est à bien des égards un 'colonisé', c'est-à-dire un être marginalisé, violenté contraint d'évoluer dans un espace où sa liberté est vigoureusement muselée. En ce sens, nous pouvons également interpréter les écrits subversifs comme une violence symbolique cathartique.

### 1.2.2.2 Écrivains d'Afrique et la politique de l'engagement

Jusqu'aux années quatre-vingt les auteurs se présentent principalement comme des observateurs critiques de leur société. C'est ainsi que l'on note l'émergence d'une écriture romanesque militante s'inspirant largement des réalités de leur époque. Une attention particulière est accordée à l'actualité sociopolitique mouvementée, traversée par des épisodes tragiques et « au malaise des consciences africaines »<sup>219</sup> provoqué par l'esclavage, la colonisation et les visions racistes persistantes sur l'individu en Afrique. Leur écriture laisse voir une utilisation spécifique de la littérature comme lieu d'émergence d'une parole militante qui s'impose comme un acte de résistance et d'existence<sup>220</sup>. Force donc est de constater que la création littéraire devient d'abord un lieu de réflexion privilégié pour communiquer une pensée critique sur le contexte sociopolitique difficile qui caractérise alors

<sup>217</sup> Mbembe, Achille (2010), *op. cit.*, p. 19.

<sup>218</sup> Cf. « Dès sa naissance il est clair pour lui [le colonisé] que le monde rétréci, semé d'interdictions, ne peut être remis en question que par la violence absolue », FANON, Frantz, *op. cit.*, p. 42.

<sup>219</sup> SEWANOU, Dabla, *op. cit.*, p. 20.

<sup>220</sup> NGANDU, Pius Nkashama (1997), *op. cit.*, p. 92.

une large partie des États subsahariens et pour témoigner des conditions de vie. Leur engagement devient dès lors l'objet de vives controverses, notamment selon une perspective occidentale qui tend à postuler la primauté de l'esthétique de l'œuvre. D'autres voix, au contraire, saluent cette position combien précieuse dans des contextes sociaux marqués par la répression et l'absence d'une vraie démocratie et où la douleur des anonymes et de la masse demeure souvent sans voix.

Ngandu met en avant la bravoure des écrivains post-coloniaux qui ont ouvertement dénoncé le potentat post-colonial :

Par les coercitions de toute sorte pouvant aller des supplices dans des prisons insalubres jusqu'à la mort violente, les auteurs ont rendu un témoignage vivant à ceux qui ont lutté pour le triomphe de la liberté par l'écriture. Il n'existe pas un seul pays qui n'ait connu sa part de souffrance et de douleur immense mal tue. Un hommage mérité doit être rendu à ces écrivains [...] Ils ont bravé les censures, les interdits, et au prix de leur souffle ont payé cette audace en s'opposant aux monstres du pouvoir<sup>221</sup>.

On est, effectivement, dans un contexte de création qui ne vise pas qu'à procurer une aventure esthétique, mais surtout à la production d'un discours critique sur la société en vue de relever les crimes des régimes en place. Le critique, lui-même auteur prolifique ayant dénoncé avec acharnement les dictatures des partis uniques dont il a été témoin et victime salue ici, en connaissance de cause, l'engagement de ses « frères d'armes ». La tradition littéraire en Afrique francophone au cours de trois premières dernières décennies des indépendances s'illustre, à n'en pas douter, par sa forte implication dans le débat social et politique<sup>222</sup>.

Les auteurs de ces œuvres contestataires sont nombreux et appartiennent à diverses nationalités. Outre Kourouma et Ouologuem, parmi les figures phares on retrouve le Camerounais Mongo Béti (1932-2001)<sup>223</sup>, les Guinéens Alioum Fantouré<sup>224</sup> et Henri Lopès<sup>225</sup> et Tierno Monenembo<sup>226</sup>, les Congolais (Congo-Brazzaville) Sony Labou Tansi (1947-1995)<sup>227</sup>,

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>222</sup> L'engagement qui caractérise les écrivains d'Afrique En dépit d'une « autonomisation des pratiques littéraires » qui rend compte de l'émancipation des écrivains dont l'art ne se détermine plus d'abord selon une cause collective, ce constat est toujours d'actualité. Il est notamment visible dans les créations des auteurs dont l'actualité du pays est marquée par de graves problèmes sociopolitiques et économiques.

<sup>223</sup> Cf. *Ville cruelle*, Paris : Présence africaine, 1971.

<sup>224</sup> Cf. *Le cercle des tropiques*, Paris : Présence africaine, 1972 ; etc.

<sup>225</sup> Cf. *Le Pleurer-rire*, Paris/Dakar : Présence africaine, coll. « Écrits », 1982.

<sup>226</sup> Par exemple, *Les Crapauds-brousse*, Paris : Seuil, 1979 ; *Les Écailles du ciel*, Paris : Seuil, 1986.

Emmanuel Dongala<sup>228</sup> et Tchicaya U Tam'Si<sup>229</sup>, le Sénégalais Boubacar Boris Diop<sup>230</sup>, les Congolais (RDC) tels Valentin-Yves Mudimbe<sup>231</sup>, Ngandu Nkashama<sup>232</sup>, Boyla (1957-2010)<sup>233</sup>, etc. Ces derniers figurent parmi les auteurs les plus cités dans le milieu de la critique africaniste. Mais n'oublions pas que d'autres écrivains moins étudiés dans les courants critiques dominants contribuent également à cette production littéraire contestatrice.

Analysant les créations romanesques de cette période, Kesteloot note qu'elles se détournent définitivement des visions utopistes de la négritude<sup>234</sup>. Parmi les thèmes récurrents, il y a surtout celui de l'oppression du pouvoir. Dabla évoque sa prédominance chez un certain nombre d'écrivains chez qui le pouvoir est toujours représenté « comme une monstruosité irrésistible sous le joug de laquelle tout un peuple ploie dans sa vie quotidienne comme dans l'intimité »<sup>235</sup>. Parmi ceux qu'il cite on retrouve, entre autres, Mudimbe, Labou Tansi, Lopès auxquels nous ajoutons Ngandu dont l'œuvre littéraire est longtemps ignorée par la critique euro-centriste<sup>236</sup>. Les autres thèmes fréquemment abordés sont les maux des nouveaux États indépendants (pauvreté, sous-développement, maladies, etc.) les luttes sociales et politiques et la vie en milieu urbain<sup>237</sup>.

Mentionnons aussi que sur les plans générique et stylistique, Kesteloot note que le roman de type réaliste connaît une grande popularité auprès des écrivains et c'est ainsi qu'il devient le support privilégié chez un grand nombre d'auteurs. Et concernant la violence à l'œuvre dans ces textes, elle remarque que le rire, sous ses formes multiples (humour, ironie, satire, grotesque, etc.), investit l'espace textuel où il est employé comme une arme de dénonciation virulente. Rappelons, pour terminer, que la critique appelle généralement

<sup>227</sup> Cf. *La vie et demie*, Paris : Seuil, 1979 ; *L'État Honteux*, Paris : Seuil, 1981 ; *L'anté-peuple*, Paris : Seuil, 1983 ; etc.

<sup>228</sup> Cf. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris : Albin Michel, 1973.

<sup>229</sup> Cf. *Les Cancrelats*, Paris : Albin Michel, 1980 ; *Les Méduses*, Paris : Albin Michel, 1982 ; etc.

<sup>230</sup> Cf. *Le temps de Tamango*, Paris : L'Harmattan, 1981.

<sup>231</sup> Cf. *Entre les eaux : Dieu, un prêtre, la révolution*, Paris : Présence africaine, 1973 ; *Le bel immonde*, Paris : Présence africaine, 1976.

<sup>232</sup> Par exemple, *Le fils de la tribu*, Dakar : NEA, 1983 ; *La malédiction*, Paris : Silex, 1983, *La mort faite homme*, Paris : L'Harmattan, 1986 ; *Les Étoiles écrasées*, Paris : Publisud, coll. « L'Espace de la parole », 1988.

<sup>233</sup> Cf. *Cannibale*, Lausanne : Pierre-Marcel Favre, 1986.

<sup>234</sup> KESTELOOT, Lilyan (2001), *op. cit.*, p. 255.

<sup>235</sup> SÉWANOU, Dabla, *op. cit.*, p. 86-87.

<sup>236</sup> A ce sujet, voir Alexie TCHÉUYAP (dir.), *Pius Ngandu Nkashama : trajectoires d'un discours*. Paris : L'Harmattan, 2008. En particulier lire l'introduction d'Alexie Tcheyap « Le destin des littératures africaines : entre théorie et pratiques », pp. 5-19.

<sup>237</sup> Sur les thèmes phares de cette production littéraire voir Séwanou Dabla, *op. cit.* et Bernard Mouralis, *Les contre-littératures*, Paris : PUF, coll. « SUP », 1975, pp. 174-175 ; Pius Ngandu Nkashama (1997), *op. cit.*, pp. 94-101.



les créations de cette période les écritures du « désenchantement », de la « désillusion » ou encore de « l'angoisse » suite aux travaux pionniers de Kesteloot et de Chevrier<sup>238</sup>.

### 1.2.3. Tendances contemporaines : généralisation et radicalisation de la violence

#### 1.2.3.1 Révolution de Sony Labou Tansi et *al.*

La parution de l'œuvre novatrice de Labou Tansi, auteur qui fait figure de chef de file des écrivains à la verve satirique et outrancière, marque une évolution importante dans la création littéraire avec, notamment un nouveau seuil de violence qui est atteint. Ses œuvres qui fustigent les dictatures en place et le chaos régnant illustrent le dynamisme d'un milieu artistique constamment bousculé par des réalités sociopolitiques violentes. Pour Ngal, les ses œuvres ont révolutionné le discours littéraire et ont largement inspiré la création des années quatre-vingt :

L'écrivain congolais peut-être désormais considéré comme le modèle de l'esthétique romanesque africaine des années 80 caractérisée par les facéties, les bouffonneries, les fantaisies, le grotesque, le burlesque et l'ubuesque. Un ton nouveau, une écriture de violence « tropicale » apprise à la lecture des latino-américains Garcia Marquez, Roa Basto, Alejo Carpentier<sup>239</sup>.

Les créations des années quatre-vingt vont s'approprier la dimension morbide et violente de son écriture, mais également les jeunes générations d'écrivains en gestation. Un nombre important de textes publiés au cours de ces années se signale par une violence radicale (par le biais d'écritures crues, satiriques, grotesques, scatologiques, etc.) inspirée par les horreurs d'un pouvoir despotique et sanguinaire. Les commentaires de Kesteloot qui évoquent des récits aux « allures d'apocalypse »<sup>240</sup> sont, par ailleurs, parlants. Elle remarque que les romans mettent en scène des univers chaotiques, extrêmement violents, « des pays et des êtres qui se déchirent, les convulsions des régimes militaires, les boursouflures des

---

<sup>238</sup> Voir Kesteloot (2001), *op. cit.*, p. 251 ; CHEVRIER, Jacques (2006), *op.cit.* Soulignons que ces chercheurs se situent dans la lignée de la critique euro-centriste. Pour une présentation critique des mouvements critiques des littératures africaines lire SEMUJANGA, Josias ; NDYAINÉ, Christiane "L'Afrique subsaharienne", in NDYAINÉ, Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, coll. "Paramètres", 2004, pp. 63-137.

<sup>239</sup> NGAL, Georges, *op. cit.*, p. 99.

<sup>240</sup> KESTELOOT, Lilyan (2001), *op. cit.*, p. 270.

pouvoirs totalitaires, et partout le meurtre, le sang, la mort »<sup>241</sup>. Ngandu va dans la même direction lorsqu'il évoque les textes qui paraissent au même moment en RDC. Ceux-ci sont traversés par la peur, la terreur et les idées de destruction, de mort et de tragédie totales – selon l'expression du critique – et illustrent ce temps de violence radicale<sup>242</sup>.

À bien des égards, l'agressivité qui caractérise le discours des écrivains apparaît comme un moyen ultime de réagir à un monde impitoyable et monstrueux. Elle est surtout révélatrice de l'exacerbation aiguë des sentiments d'abjection et de colère qui jaillissent dans un discours littéraire pouvant être interprété comme une contre violence symbolique rappelant de nouveau la pensée de Fanon selon laquelle la violence est libératrice pour l'être assujéti qui l'utilise comme une arme d'affranchissement face au tortionnaire.

Mais le cri de colère qui s'élève est aussi un cri de douleur qui prend alors la forme d'une violence excessive qui traverse l'espace romanesque, aussi chez les nouvelles générations d'auteurs. Qu'elle soit excessive ou plus modérée, la violence est dès lors définitivement fixée dans les créations des écrivains africains subsahariens. Et il ne nous semble pas exagérer de dire, après avoir survolé les créations contemporaines, qu'elle constitue leur élément majeur et moteur – si l'on tente de chercher les caractéristiques qui unissent et en même temps particularisent les œuvres produites par les auteurs de cet espace et de ce temps.

### **1.2.3.2 La production contemporaine : poursuite des logiques transgressives**

#### *Permanence de la violence*

La violence est un des traits essentiels qui ressort dans les fictions qui émergent au cours des années 90. Elle est aussi visible chez les nouveaux qui s'imposent graduellement tels Bugul, Beyala, Raharimanana, Waberi, Tchak, ou encore Couao-Zotti ou Alem pour ne citer qu'eux. Ces écrivains arrivent avec des thèmes nouveaux qui demeurent toutefois fortement liés à des expériences de violence situées, explicitement ou implicitement, en Afrique. Et lorsque l'espace africain n'est pas concerné, on retrouve néanmoins des sujets

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> NGANDU, Pius Nkashama (1997), *op. cit.*, voir le chapitre 2 sur les littératures du Congo (Kinshasa), notamment les pages 259-279.

qui s'intéressent aux thèmes de l'exil, de l'immigration clandestine et au quotidien souvent pénible des communautés africaines de la diaspora. Notons que ces sujets sont traités surtout chez les écrivains résidant eux-mêmes en dehors du continent, mais précisons aussi que ces derniers ne se limitent pas à des thèmes liés à la diaspora. Pour Patricia Célérier, les œuvres des nouvelles plumes s'alignent dans la tradition d'écriture rebelle et violente des écrivains des générations précédentes sans pour autant manquer d'innovation :

Les écrivains des « jeunes générations » participent de cette esthétique du cri dont Samba Gadjigo a parlé à propos de l'œuvre d'Ousmane Sembene [sic]. De Tanella Boni à Jean-Luc Raharimanana, en passant par Gaston-Paul Effa, le cri, ce dire du trop-plein de violence, reste un élément moteur de la fiction. Cependant, la représentation actuelle de la violence dans la littérature francophone africaine n'est plus fonction du volume du propos (c'est-à-dire de l'efficacité de la dénonciation instrumentalisée par la littérature), mais de son amplitude (c'est-à-dire de la texture que lui donne l'écrivain dans son œuvre et de sa résonance, interne et externe). La violence se décline sur des thèmes nouveaux (violence/globalisation...) et sur des thèmes anciens retravaillés (immigration, mémoire, histoire)<sup>243</sup>.

Chez la plupart de ces écrivains qui émergent, mais aussi chez les plus récents (tels Benoit Kongbo<sup>244</sup>, Léonora Miano, Georges Yémy<sup>245</sup>), on constate de manière générale une violence qui travaille les textes tant au niveau des sujets abordés qu'au niveau du style. Elle est étroitement liée à la vie en Afrique contemporaine où les zones prospères de désordre et de non-droit marqués par l'extraction sauvage, le pillage, la violence, la misère, les conflits, etc., infligent des souffrances quotidiennes aux populations. En-dehors du continent, cette violence vient du déchirement de l'exil – celui de l'écrivain lui-même, mais également celui des communautés noires africaines de la diaspora est souvent marqué par des rapports de force (politiques étatiques rigides vis-à-vis des étrangers, racisme, précarité, etc.) –, et peut s'avérer tragique, notamment pour les individus qui se situent dans le 'no man's land' de l'émigration clandestine<sup>246</sup>. Au niveau scripturaire on observe les mêmes marques d'utilisation de l'ironie, du sarcasme, de l'auto-dérision, de l'invective, du grotesque ainsi qu'une rhétorique de l'abject, de la décadence, de l'errance qui rend compte d'une écriture,

---

<sup>243</sup> CÉLÉRIER, Patricia, « Engagement et esthétique du cri », in *Notre Librairie*, n° 148 « Penser la violence », pp. 57-60.

<sup>244</sup> Auteur Centrafricain. Voir, par exemple, son roman *Sous les tropiques du pays bafoué* (L'Harmattan, 2005).

<sup>245</sup> Auteur d'origine camerounaise établi en France. Son premier roman dont l'action se déroule en Afrique s'intitule *Tarmac des hirondelles* (Héloïse d'Ormesson 2008)

<sup>246</sup> Cf. Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique* (Anne Carrière 2005).

nerveuse, survoltée, voire franchement provocatrice et subversive témoignant du style transgressif qui illustre la tradition littéraire post-coloniale<sup>247</sup>.

### *La violence fondatrice*

Cette vision est généralement partagée par l'ensemble de la critique africaniste<sup>248</sup>. Ainsi, Ngandu dans son ouvrage consacré à la question de la violence remarque que « c'est [...] par la violence que l'écriture africaine peut se décrire dans ses termes les plus caractéristiques » et celle-ci ne se limite pas aux thèmes. Elle est visible « dans l'écriture » romanesque des écrivains<sup>249</sup>. Elle est partout : « à l'intérieur de la séquence même du récit, l'ordre (et le désordre) chronologique bousculé, les paysages fantasmagoriques à la limite du surnaturel ou de l'antinaturel, tout comme l'incohérence des caractères »<sup>250</sup>. Mouralis fait lui aussi ressortir le lien étroit avec la violence. Le discours littéraire africain, note-t-il, se modifie graduellement avec les violences qui ont frappé ses sociétés. Ainsi, comme l'ont fait d'autres critiques, il situe les racines de ce discours violent dans les grandes tragédies qui marquent le cheminement de la région subsaharienne depuis l'expérience de la traite :

La question de la violence est, depuis les origines, un thème majeur de la fiction africaine. Son importance tient sans doute d'abord à la place que la violence occupe dans l'expérience historique des peuples africains, à travers la traite et l'esclavage, la colonisation et la décolonisation, l'apartheid, les guerres particulièrement atroces dont certains États africains ont été le théâtre depuis 1960, les génocides. Elle s'explique aussi par une conception de la littérature qui a eu tendance pendant longtemps à mettre l'accent, dans une perspective de témoignage et de dévoilement, sur la fonction référentielle [...] Cette littérature prend ainsi naissance à partir du moment où, parallèlement au souci de défendre la culture africaine, elle se propose comme objectif la représentation de la violence subie par ces peuples.<sup>251</sup>

Comme l'explique le chercheur, la prédominance de la violence est intrinsèquement liée aux mutations profondes et aux épisodes de violence qui sont multiples depuis 1960. Notons

<sup>247</sup> Pour un aperçu rapide et général des créations de ces plus jeunes générations d'auteurs et, plus généralement de la violence dans les littératures africaines post-coloniales voir les numéros 146 « Nouvelle génération » (2001) et 158 « Plumes émergentes » (2005) de la revue des littératures du Sud *Notre Librairie* (revue désormais connue sous le titre de *Cultures Sud*).

<sup>248</sup> Pour un aperçu des débats sur la question de la violence dans les littératures d'Afrique de langue française voir les travaux de Chevrier (1975 et 2006), de Kesteloot (2001), de Dabla (1986), de Ngal (1994), de Ngandu (1997), de Mouralis (2007) et de Michel Naumann (2001), entre autres. Lire également le numéro 148 de *Notre Librairie* « Penser la violence » (2002).

<sup>249</sup> NGANDU, Pius Nkashama (1997), *op. cit.*, p. 106.

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> MOURALIS, Bernard, « Les disparus et les survivants », in *Notre Librairie*, n° 148 « Penser la violence », juil.-sept. 2002, p. 10.

que l'engagement, trait phare de ces littératures en particulier entre 1960 et 1980, ne disparaît pas en dépit d'une autonomisation des pratiques littéraires qui rend compte de l'émancipation des écrivains à partir des années 90.

### *Politique et littérature : quelle émancipation du discours ?*

Dans l'ensemble, la critique s'accorde à affirmer que la création contemporaine s'est affranchie d'une certaine pratique littéraire qui l'enfermait dans un rôle de porte-parole social dans le sens où elle était essentiellement collective et politique. Ce sont surtout les œuvres publiées à partir des années 90 qui témoignent de ces écritures plus personnelles qui innovent avec de nouvelles thématiques également. Les écrivains illustrant sans doute le plus fortement de cette rupture sont notamment ceux dits de « la nouvelle génération », mais il serait bien de préciser qu'il s'agit de ceux issus de la diaspora (Kossi Efoui, Alain Mabankou, Abdourahman Waberi, etc.). Cela dit, l'émancipation observée ne signe pas toutefois la fin d'une écriture militante dans les créations contemporaines. Waberi résume bien l'évolution qui s'opère entre les années 70 jusqu'à l'ère contemporaine où la « grande prégnance du collectif sur l'écrivain »<sup>252</sup> s'est progressivement atténuée et où l'on « ne demande plus aux jeunes écrivains d'assumer les mêmes positions qu'on demandait aux anciens »<sup>253</sup>. Ainsi, en se référant à la production contemporaine il affirme que l'arrêt de « cette prédominance du politique » ne signifie pas la disparition d'une écriture politique aujourd'hui. Ses propres œuvres le démontrent bien, surtout son recueil de courtes fictions *Moisson de crânes* (2000) qui est un texte produit dans le cadre de sa participation au projet controversé Fest'Africa « Rwanda, par devoir de mémoire » en 1998, dédié à la mémoire du génocide au Rwanda<sup>254</sup>. Il n'est pas le seul à illustrer cette part d'écriture engagée qui demeure dans les créations des plus jeunes générations, mais il est à préciser, cependant, qu'elle est inscrite de façon plus subtile chez eux<sup>255</sup>. Toutefois, elle est aussi visible, spécialement chez ceux dont le pays est traversé par des crises sociopolitiques graves.

Dans l'ouvrage collectif, *Enjeux littéraires et construction d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*<sup>256</sup>, un débat intéressant sur le triple rapport entre littérature, savoir et politique dans les littératures africaines est proposé. Ainsi, pour Pierre Halen qui

---

<sup>252</sup> BREZAULT, Éloïse, *Afrique : paroles d'écrivains*, Montréal/Québec : Mémoire d'encrier, coll. « Essais », p. 407.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> Pour rappel l'auteur a participé à un projet littéraire initié par l'écrivain Tchadien Nocky Djedanoum et dont le but était d'inviter une dizaine d'écrivains - tous Africains - à écrire des œuvres de fiction sur le génocide des Rwandais tutsis. Dans la partie II de notre travail nous revenons plus largement sur cet « événement littéraire » atypique.

<sup>255</sup> La dizaine d'œuvres écrites dans le cadre de la commande littéraire de l'opération Fest'Africa, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » lancée en 1998 par l'écrivain Tchadien Nocky Djedanoum illustre, selon nous, un exemple extrême du lien étroit entre le politique et la création dans la tradition littéraire africaine. Le chapitre suivant aborde plus largement cette opération culturelle atypique.

<sup>256</sup> BASTO, Maria-Benedicta (dir.), *Enjeux littéraires et construction d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris : Centres d'études africaines, EHESS, coll. « Dossiers africains », 2007.

problématise leur rapport avec la notion d'espace démocratique, le militantisme demeure un trait important où « il faut, encore et toujours, encourager les jeunes nations, réparer les fautes de l'esclavage et de l'impérialisme colonial, restaurer la dignité des civilisations [...] »<sup>257</sup>. Au passage, on ne manquera pas de noter le ton mordant du chercheur connu pour ses travaux sur les champs littéraires africains et qui laisse voir ici un regard critique sur un système de production éditoriale qui soutient ces formes du militantisme, car elle maintient ainsi les littératures des écrivains d'Afrique dans un contexte de l'ailleurs, de 'l'exotique'<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> HALEN, Pierre, « Écriture africaine et démocratie : quelques réflexions générales », in BASTO, Maria-Benedicta (dir.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>258</sup> Sur ce point, l'auteur fait bien de rappeler que cet engagement est également visible dans « une grande partie des études africanistes », *Ibid.*, pp. 35-40.

## Conclusion du chapitre

### *Guerres en Afrique et les 'nécroécritures' contemporaines*

Ainsi se présentent, dans les grandes lignes, les liens entre la violence et les littératures africaines. En dépit des coupures temporelles proposées par la critique, la violence est le dénominateur stable qui réunit l'ensemble des créations de la période post-coloniale. Elle apparaît à la fois sur le plan thématique et formel où toute une esthétique textuelle de la violence a été développée. On retient ainsi, dans un premier temps, que le discours littéraire africain est le fruit de l'expérience de la violence qu'il s'est chargé de penser au cours de ces cinq décennies où l'expérience de la violence et de la mort est une réalité pesante en dans divers contextes sociétaux. C'est la raison pour laquelle la proposition de Mbembe de penser l'Afrique à partir d'une réflexion sur la politique de la vie et de la mort s'avère intéressante. Elle est d'autant plus pertinente au moment où paraissent en force des créations témoignant des événements de violences guerrières autour de la décennie 90.

Dans le chapitre suivant, nous introduisons ces écritures liées aux événements traumatiques collectifs qui prolifèrent dans le milieu culturel africain de langue française depuis ces douze dernières années environ. Il s'agira non seulement de les recenser et les décrire mais de s'intéresser, entre autres, au milieu culturel qui les a vues naître.



## CHAPITRE 2.

### LE SPECTRE DE LA GUERRE DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES : REPÈRES, TYPOLOGIE, OBSERVATIONS GÉNÉRALES

*Événement et création : échos de guerres d'avant 1994<sup>259</sup>*

Comme indiqué précédemment, le thème des violences guerrières n'est pas nouveau dans le paysage littéraire africain. Cependant, l'émergence massive de fictions narrant les récents conflits armés et violences de masse depuis les années 2000, révèle avec force une période dynamique et exceptionnelle dans l'écriture liée à ces crises extrêmes.

Des tensions sociopolitiques et des déchaînements de violence durant l'ère de la colonisation et la période post-coloniale ont vu l'éclosion de conflits de tout ordre : répressions politiques meurtrières, putsch, mais aussi des guerres de libération, de Sécession, civiles, étatiques et ethniques. Ces épisodes de grande violence ont été intégrés à

---

<sup>259</sup> L'année 1994 durant laquelle éclate le génocide au Rwanda nous sert d'indicateur, car la catastrophe apparaît un catalyseur d'écritures de guerre dans le milieu africain contemporain.

l'univers fictionnel à travers les créations littéraires de bien des écrivains, montrant ainsi que le thème de la guerre ne constitue pas une nouveauté avec l'émergence des fictions des années 90-2000. Outre l'ère coloniale et post-coloniale, Tcheuyap et Ngandu notent, en effet, que des écrivains de la Négritude ont écrit sur les guerres en *Afrique précoloniale* et il y a aussi ceux qui ont abordé celles des indépendances<sup>260</sup>.

Concernant les textes portant sur les guerres dans l'Afrique précoloniale, Ngandu indique qu'ils « concernent principalement des Héros célèbres et des Fondateurs d'Empires [et que] le théâtre scolaire a beaucoup incarné ces figures historiques »<sup>261</sup>. Dans cette catégorie, on retrouve par exemple les textes de Seydou Badian, *La mort de Chaka* (1962 et 1973), de Laurent Gbagbo, *Soundjata, Le Roi du Manding* (1979), de Tchicaya U'Tamsi, *Le Zulu* (1977) et bien d'autres<sup>262</sup>. Pour l'ère des « conquêtes coloniales » qui marque l'asservissement des peuples africains par les colons, il y a des textes qui dénoncent les destructions, mais aussi ceux narrant « les exploits de guerre de 'l'Homme Blanc' »<sup>263</sup>. Durant cette même période, plusieurs événements directement liés ou non à l'Afrique vont générer des écritures littéraires à l'instar des « Guerres Mahdistes », des massacres à Madagascar et des Guerres mondiales<sup>264</sup>. Enfin, note le critique, la période des « Guerres d'Indépendances » (Ngandu) voit une riche littérature avec des auteurs comme Mongo Beti, Mudimbe, Ngandu, Charles Nokan, Tchicaya U Tam'si<sup>265</sup>.

<sup>260</sup> TCHEUYAP, Alexie (2003), *op. cit.*, p. 13-28. ; NGANDU, Pius Nkashama, « Les 'enfants-soldats' et les guerres coloniales. À travers le premier roman africain », in *Études Littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 29-40. ; NGANDU, Pius Nkashama, « Les guerres coloniales et leurs conséquences en littératures », in « Notes manuscrites sur les guerres coloniales », textes non publiés. Sur la thématique de la guerre dans les littératures qui précèdent celles qui nous intéressent voir aussi l'ouvrage de BLETON, Paul ; NYELA, Désiré, *op. cit.*

Voir aussi l'analyse de MAR, Daouda, « Le roman des conflits en Afrique contemporaine », in *Éthiopiennes*, n° 71, « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003/2, pp. 1-6.

<sup>261</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2012 ), p. 1.

<sup>262</sup> Aussi : ANTA KA, Abdou, *Les Amazoulous*, dans *La fille des dieux* (1970) ; BA, Thierno Lat-Dior, *Le chemin de l'honneur* (1987) ; Dervain, Eugène, *Abraha Pokou* (1968) ; FALL, Marouba, *Chaka ou le Roi visionnaire* (1984), NGANDU, Pius Nkashama, *Ibid.*

<sup>263</sup> Par exemple : les romans d'aventures coloniales du Capitaine Danrit, *Au pays des cannibales* (1984) de Louis Noir, *L'Afrique fantôme* (1934) de Michel Leiris,...(NGANDU 2012 a : 1-2).

<sup>264</sup> Sur les « Guerres Mahdistes » qui concernent l'Afrique de l'Ouest et Centrale ainsi que le Soudan, les œuvres suivantes les évoquent : *Batouala* (1921) de René Maran, *Le dernier survivant de la caravane* (1985) d'Étienne Goyemide ; *Thiaroye, terre rouge* (1981) de Sembene Ousmane. Les traces des Guerres mondiales sont, par exemple, visibles dans *Morts pour la France* (1963) de Doumbi-Fakoly et *Souvenirs d'un Tirailleur Sénégalais* (1989) de Joseph I. Conombo (NGANDU 2012 a : 6).

<sup>265</sup> *Perpétue et l'habitude du malheur* (1985) ; *Entre les eaux* (1973) ; *Les étoiles écrasées* (1981), *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* (1991) ; *Violent était le vent* (1963) ; *Les cancrelats* (1980).

Notons aussi qu'outre les auteurs issus des pays directement concernés par les conflits, plusieurs autres, interpellés par les faits, ont également raconté les faits. Par exemple, au cours des années 70 et 80 des écrivains tels Labou Tansi<sup>266</sup>, Mudimbe<sup>267</sup> et Ngandu<sup>268</sup> ont imprégné leur œuvre d'un imaginaire de la guerre qui s'inspire non seulement de l'histoire politique de leur pays (Congo, RDC), mais également d'autres pays avoisinants. Sur cette même période signalons, par ailleurs, que la littérature nigérienne de langue anglaise voit émerger des fictions romanesques sur la guerre du Biafra<sup>269</sup>. Parmi les auteurs pionniers de cette tragédie l'on retrouve, par exemple, Chinua Achebe<sup>270</sup> et Ken Saro-Wiwa<sup>271</sup>. Et au fil des années, d'autres œuvres verront le jour. Cette émergence en nombre illustre l'explosion de création qui tend à caractériser les lendemains des grands événements tragiques. Sur ce point, on rappellera les travaux d'Arlette Farge sur la dimension créatrice du discours de l'événement :

Morceau de temps, l'événement est encore un créateur : il crée du temps qui suit son accomplissement, il crée des relations et des interactions, des confrontations ou des phénomènes de consentement, il crée du langage, du discours<sup>272</sup>.

En ce sens, on a en tête l'abondante littérature de témoignage (récits autobiographiques, romans, poèmes, etc.) née après les événements de la Première Guerre mondiale, de la Shoah, de la guerre civile en Algérie, entre autres. Ces créations, d'une certaine façon, affirment la victoire de la vie sur la mort, symbolisent ce refus catégorique d'une mort imposée et se présentent comme des voix de résistance contre l'oubli et le négationnisme

<sup>266</sup> Cf. *La parenthèse de sang* (théâtre), 1981 ; *L'Anté-peuple* (roman) ; 1983 ; *L'État honteux* (roman), 1983 ; *Le commencement des douleurs* (roman), 1995.

<sup>267</sup> Cf. *Entre les eaux* (roman), 1973, *Le bel immonde* (roman), 1976 ; *L'écart* (roman), 1979 ; *Shaba deux* (roman), 1989. Sur la question de la guerre dans ses romans lire : BISANSWA, Justin, « La guerre émet des signes : écriture des rebellions et rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », in *Études Littéraires*, Vol. 35 N° 1 « Afrique en guerre », pp. 87-98.

<sup>268</sup> Cf. *Le fils de la tribu*, suivi de *La mulâtresse Anna* (récits), NEA Dakar, 1983 ; *La délivrance d'Ilunga* (théâtre), Paris-Honfleur : Pierre Jean Oswald, coll. « Théâtre africain », 1977 ; *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, Paris : L'Harmattan, 1991.

<sup>269</sup> De 1967 à 1970 le Nigéria a été frappé par une terrible guerre de sécession communément appelée guerre du Biafra. Avec un nombre de victimes « allant de 500 000 à deux millions » elle est le premier « conflit le plus sanglant » de l'ère d'après les indépendances. (Bois de Gaudusson & Gaud 1996 : 3)

<sup>270</sup> Cf. *Femmes en guerre* (1981), également *Beware Soul Brother* (1971) et *Les termitières de la savane* (1987).

<sup>271</sup> Journaliste-écrivain exécuté en 1996. Il est surtout connu pour *Sozaboy* (1985), roman sur les enfants-soldats et la guerre du Biafra.

<sup>272</sup> FARGE, Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », in *Terrain*, n° 38 : « Qu'est-ce qu'un événement ? », mars 2002. En ligne. Consulté le 04 juin 2007, pp. 2-3.

URL : <http://terrain.revues.org/document1929.html>.

par le biais du discours et de l'art. Sur un autre plan, les écritures constituent aussi des exutoires, surtout pour ceux qui ont vécu les faits de façon directe.

### *Écritures post 1994 : l'émergence des discours sur la guerre*

Nous nous intéresserons ici à la production littéraire de la guerre post 1994 dans le milieu africain de langue française<sup>273</sup>. Forte d'une cinquantaine de fictions (romans, nouvelles, recueils de fictions) répertoriées entre 1998 et 2010, elle rend compte d'une écriture prolifique qui connaît une explosion éditoriale autour des années 2000. Outre des événements collectifs traumatiques, un certain nombre de facteurs ayant favorisé la vulgarisation de ces écritures de guerre, notamment en France où se trouvent leurs maisons d'édition. Quels sont les événements catalyseurs de la mobilisation massive des écrivains africains ? Quels sont les ouvrages phares et qu'en est-il des auteurs ? Comment se présentent les textes ? Quels sont les modèles narratifs privilégiés et qu'en est-il de leur réception, notamment auprès de la critique universitaire ? Outre la situation d'urgence qui est à l'origine de leur création, leur nombre impressionnant semble également suggérer un contexte propice à l'émergence de ce type de texte. Par ailleurs, la participation importante, voire quasi-majoritaire d'auteurs qui ne sont pas des rescapés, mais des témoins indirects des événements dont ils rendent compte est un aspect intéressant que nous examinerons également.

Dans un premier temps, ce chapitre s'intéresse aux événements qui ont contribué à une prise de conscience et d'action collective dans le milieu des intellectuels et des écrivains africains. Par la suite, il procède à une présentation générale des fictions consacrées aux événements de guerre et de violences de masse à partir d'un tableau qui répertorie les œuvres publiées au cours de ces douze dernières années. Ce tableau est accompagné d'une série de remarques et d'observations générales visant à faire un état des lieux de la production du discours fictionnel de la guerre. Enfin, la dernière partie est axée autour de la réception des textes dans le milieu de la critique universitaire.

---

<sup>273</sup> Cette année représente un repère symbolique qui marque le génocide des Tutsis du Rwanda et qui va rapidement engendrer une littérature de témoignage et de sensibilisation chez des rescapés et des témoins tiers.

## 2.1. Événements catalyseurs et ouvrages pionniers

La production foisonnante de textes rend compte de la forte mobilisation des écrivains pour penser une période particulièrement meurtrière, notamment dans les régions de l'Afrique Centrale et de l'Ouest. Outre les événements tragiques eux-mêmes, l'activité culturelle effervescente autour du génocide au Rwanda dans le milieu littéraire africain en France a visiblement encouragé la mise en récit de l'expérience guerrière et génocidaire.

### *Le génocide au Rwanda : un événement historique catalyseur*

La mort d'environ un million de personnes en 1994 en l'espace de trois mois au Rwanda est l'un des plus grands chocs de ces vingt dernières années. L'ampleur des massacres a provoqué la consternation à la fois sur le continent et au niveau de la communauté internationale et le discours littéraire africain n'est pas resté indifférent. Quelques années plus tard, en effet, on voit paraître les premiers textes qui évoquent les événements et très vite on observe une activité d'écriture intense autour de la mémoire des disparus.

L'année 1997 voit la parution de *La mort ne veut pas de moi*, récit de la Rwandaise Yolande Mukagasana dans lequel l'auteure retrace son expérience en tant que rescapée du génocide. Au cours de la même année, l'écrivain et critique Ngandu publie *Yolène au large des collines*, récit dédié à aux victimes. Arrive ensuite l'année 1998 qui indique un tournant dans la réflexion sur le génocide dans le milieu culturel africain en France avec l'opération littéraire baptisée « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » que lance l'association *Fest'Africa, Arts et Médias d'Afrique* à Lille. Ce projet d'écriture lancé par le Tchadien Nocky Djedanoum a pour but de générer des œuvres sur le génocide dans une perspective de travail mémoriel. Nous revenons plus longuement dessus un peu plus loin. Parallèlement à ce projet d'envergure en construction, les textes suivants paraissent : *Rêves sous le linceul* (1998) ainsi que *Sozaboy : petit minotaure* (1998 [1985]). Le premier, écrit par l'écrivain malgache Jean-Luc Raharimanana, est un recueil de courtes fictions partiellement

consacrées au génocide. Et le second est la traduction du célèbre roman de guerre anglophone, *Sozaboy*, du Nigérien Saro-Wiwa, initialement publié en 1985<sup>274</sup>.

Comme on peut le noter, 1998 est une année importante dans la réflexion sur le génocide au Rwanda dans le milieu culturel africain en France et elle peut être considérée comme un moment clef dans la construction d'un discours littéraire sur les conflits et les violences de masse en Afrique contemporaine. Arrivent ensuite les années 2000 et 2002 qui constituent une période phare dans l'émergence de cette littérature. Ainsi, en 2000 une dizaine de fictions sur divers drames voit le jour. D'un côté paraissent celles consacrées au Rwanda dans le cadre de l'opération Fest'Africa et de l'autre, quatre romans traitant des guerres civiles attirent l'attention. Tout d'abord en 2000 paraît *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Le roman est vite suivi de *Charly en guerre* (2001), roman de jeunesse du Béninois Florent Couao-Zotti. Puis viennent s'ajouter en 2002, *Johnny Chien Méchant*, roman de l'écrivain congolais Emmanuel Dongala et *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou, également originaire du Congo.

Ces quatre romans ainsi que les fictions du génocide de Fest'Africa mettent tous en scène des tragédies qui ont éclaté en Afrique subsaharienne au cours de la décennie 1990. Outre la problématisation des massacres au Rwanda par le biais de la fiction, une autre originalité de cette littérature de l'urgence et du témoignage se situe dans la mise à l'avant-plan des atrocités qui ont été perpétrées et de la figure marquante de l'enfant-soldat.

Dans l'ensemble, ces premiers textes sont bien reçus et compte tenu de leur bonne diffusion, de l'attention médiatique favorable et de l'engouement de la critique universitaire (surtout pour les fictions du génocide et du roman de Kourouma), ils font figure d'œuvres pionnières dans la production africaine des écritures fictionnelles de la guerre. De ce fait, on ne peut douter de leur influence non-négligeable, voire décisive sur les créations qui ont vu le jour au cours de la décennie 2000<sup>275</sup>. Mais sur ce dernier point, la prudence est de rigueur car l'émergence massive et rapide de ces fictions ne doit pas être interprétée uniquement comme la conséquence d'un effet de mode. Une telle interprétation les enfermerait dans un

---

<sup>274</sup> Désormais *Sozaboy*. SARO-WIWA, Ken, *Sozaboy : petit minotaure* [traduit de anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri], Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1<sup>re</sup> éd. 1985]. Nous rappelons que l'auteur a été emprisonné et condamné à mort pour son militantisme (notamment aux côtés du peuple minoritaire ogoni). En dépit de la mobilisation de la communauté internationale, il a été exécuté le 10 novembre 1995 à la prison militaire de Port Harcourt.

<sup>275</sup> Bien évidemment, en fonction de chaque écrivain d'autres facteurs sont à prendre en considération.

schéma trop réducteur. De ce fait, si les fictions que nous avons identifiées comme étant pionnières ont, effectivement, pu encourager l'écriture d'autres fictions aux thèmes similaires, n'oublions pas que les tragédies historiques sont génératrices d'écritures de témoignage. Et dans cette perspective, il importe de placer ces créations sous le signe de l'urgence car l'ampleur des violences a assurément interpellé un grand nombre d'écrivains-rescapés<sup>276</sup> et d'écrivains se positionnant comme des témoins indirects ou « tiers »<sup>277</sup>.

### 2.1.1. Le génocide au Rwanda et le discours littéraire africain

Pour l'écrivain et critique camerounais, Nganang, le génocide de 1994 est gravé dans « l'imagination des artistes, comme barrière, comme limite » et il « définit un présent nouveau, réinvente une culture et donne un nouveau visage à une époque »<sup>278</sup>. Le drame rwandais instaure assurément une rupture dans la création littéraire africaine. C'est pourquoi l'auteur estime qu'il doit être pensé comme « un moment historique catalyseur [...] pour la conscience africaine »<sup>279</sup>. Si sa vision générale quant au rapport entre le génocide et le discours littéraire en Afrique peut paraître quelque peu excessive, on ne doit toutefois pas nier l'impact majeur de la tragédie. Mais l'opération de Fest'Africa en 1998 semble aussi avoir été un déclencheur important. Catherine Coquio soutient, en effet, que les textes qui commencent essentiellement à paraître après 1998 inaugurent avec force la construction d'une réflexion africaine commune :

L'opération Fest'Africa, permettant à un regard transversal, sinon à un discours commun, d'exister à nouveau en Afrique, a donné lieu à une réflexion africaine sur le destin africain

<sup>276</sup> Cette catégorie d'auteurs désigne les écrivains qui ont été directement et personnellement touchés par les événements. On pense aux écrivains présents dans leurs pays au moment des faits. C'est le cas, par exemple d'Emmanuel Dongala qui le confie dans divers entretiens, dont un avec Éloïse Brezault où il confie que son roman *Johnny Chien Méchant* « a son origine dans la guerre civile que j'ai vécue au Congo entre 1997-2000 » (Brezault 2010 : 130). Nous revenons plus largement sur cette notion un peu plus loin.

<sup>277</sup> Cette catégorie fait référence à ceux qui les ont suivies indirectement/de loin. On pense, par exemple, à Boubacar Boris Diop, écrivain du Sénégal qui a écrit sur le génocide au Rwanda. Les écrivains africains issus de la diaspora sont particulièrement nombreux à avoir écrit sur les guerres. On citera, par exemple, Alain Mabanckou (Congo-USA), Abdourahman Waberi (Djibouti-France), Benjamin Sehene (Rwanda-Canada), P. Ngandu Nkashama (RDC-USA), Nimrod (Tchad-France), Georges Yémy (Cameroun-France), etc. Quant à la notion de « tiers » qui vise à désigner le témoin indirect nous l'empruntons aux travaux de Catherine Coquio (1999). Nous la développons en profondeur dans notre chapitre 4. Cependant, une définition plus précise est donnée un peu plus loin dans ce présent chapitre. Nous y reviendrons.

<sup>278</sup> NGANANG, Patrice, *op.cit.*, pp. 25, 27.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 17.

[...]. Voir de *nos* propres yeux, répondre de *nos actes*, communiquer *entre nous* sans intermédiaire européen, *nous* mobiliser pour un deuil collectif, tout ceci *en tant qu'Africains*, membres de la communauté internationale à part entière : telles furent les intentions et positions revendiquées par les organisateurs et participants. Avant même d'envisager sa productivité littéraire, cette opération constitue un événement en termes de prise de conscience africaine<sup>280</sup>.

Cependant, si le génocide apparaît, en effet, comme un repère clef dans l'émergence d'une réflexion africaine commune sur les politiques de la vie et de la mort en Afrique contemporaine, les conflits armés, en pleine prolifération au cours de la même décennie, ont également leur part dans le discours de l'urgence qui se développe<sup>281</sup>. L'abondante littérature fictionnelle portant exclusivement sur ces formes de violences politiques collectives – et qui dépasse le nombre de fictions dédiées au drame Rwandais – le démontre bien comme nous le verrons dans le Tableau 2 qui répertorie les textes parus entre 1998 et 2010<sup>282</sup>. Ainsi, ces fictions rappellent que d'autres tragédies, caractérisées également par des phénomènes de violence extrême, sont également à l'origine de la grande mobilisation des auteurs. Cependant, leur émergence massive – pour une partie des créations – nous semble plus ou moins liée au projet de Fest' Africa qui a marqué le milieu culturel africain.

En maintenant notre attention sur la création florissante autour du génocide des Rwandais tutsis, examinons de plus près la littérature de témoignage qui a émergé.

### 2.1.1.1 La littérature du côté des Rwandais

Au cours de la fin de 1994, soit la même année des massacres (6 avril-18 juillet 1994), on voit apparaître les premiers textes. Il s'agit d'ouvrages divers, essentiellement informatifs (documents d'ONG, de journalistes, volontaires internationaux, missionnaires, universitaires, etc.)<sup>283</sup>. Depuis, d'innombrables publications en anglais et en français ont vu jour et il semble

---

<sup>280</sup> COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris : Belin, 2004, pp. 137-138.

<sup>281</sup> Il est à noter que la vague des conflits armés et des violences de masse qui frappe les espaces subsahariens est à son plus haut niveau vers le milieu des années 90 et vers le début des années 2000 on observe l'enclenchement des processus de paix dans plusieurs États (Liberia, Congo-Brazzaville, Sierra Leone, RDC, Angola, Éthiopie, Burundi, Somalie, République Centrafricaine, Ouganda, etc.)

<sup>282</sup> Outre les œuvres de fiction, on dénombre une importante quantité d'œuvres autobiographiques, des récits de vie et des recueils de témoignages.

<sup>283</sup> Pour un compte rendu critique des premiers rapports et ouvrages divers publiés sur le génocide à partir de juillet 1994 voir GAUD, Michel « Éléments bibliographiques récents », in *Afrique contemporaine*, n° 174, 2<sup>e</sup> trimestre 2005, pp. 32-34.



aujourd'hui difficile de tenter de les répertorier – à moins de le faire en équipe<sup>284</sup>. Ainsi, si les médias et observateurs indépendants ont initialement – au moment des faits – décrié l'inaction et l'indifférence de la communauté internationale, l'abondante publication d'ouvrages visible au lendemain des massacres témoigne de l'intérêt qu'a suscité et que suscite encore le drame.

Pour notre part, nous nous intéressons surtout à la production littéraire dans le milieu culturel africain : quand émerge-t-elle ? Qui sont ses auteurs clefs ? Et quelles sont les œuvres pionnières de cette littérature du génocide qui est encore en construction ? Pour des raisons d'accessibilité et en cohérence avec notre travail on se limitera à production en langue française, mais sans toutefois ignorer l'activité littéraire au Rwanda dans la langue nationale du pays.

#### 2.1.1.2 La production littéraire en kinyarwanda

Dans l'article intitulé « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société »<sup>285</sup>, Augustin Rudacogora s'intéresse au traitement de la mémoire du génocide dans la littérature rwandaise et relève des points intéressants. Tout d'abord, note-t-il, la littérature rwandaise est surtout écrite en kinyarwanda, la langue nationale du Rwanda. Et l'auteur souligne son importance majeure pour l'écrivain rwandais qui souhaite « être entendu, lu ou représenté chez lui »<sup>286</sup>. Aussi remarque-t-il, si l'essentiel de la littérature rwandaise s'écrit dans la langue nationale, les œuvres de langue française ne représentent qu'une petite minorité. Celles-ci sont d'ailleurs publiées en Occident, notamment en France où se trouve l'essentiel de leur lectorat. Sur l'importance de la mémoire de la tragédie dans le pays, il souligne la place désormais décisive de l'événement dans l'imaginaire littéraire rwandais. Et à ce propos, il déclare que « la littérature rwandaise d'après 1994 ne peut exister en dehors de l'événement qui a mis le Rwanda au-devant de la scène internationale »<sup>287</sup> et indique qu'elle est devenue un lieu de transmission de la mémoire des victimes. En ce sens, il

---

<sup>284</sup> Pour un aperçu des documents disponibles consulter le catalogue en ligne du BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) « Le génocide rwandais. Documents disponibles à la BDIC ». Il s'agit d'un document d'une vingtaine de pages qui répertorie les différents ouvrages publiés sur le génocide entre 1994 et 2006. Voir le site de la bibliothèque : [www.bdic.fr](http://www.bdic.fr).

<sup>285</sup> RUDACOGORA, Augustin, « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société », in BENGÔCHÉA, M., CHAUME, D. & al. (dir.), *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol. 39 « Discours et écritures dans les sociétés en mutation », Paris : L'Harmattan/Université Paris 13, 2007, pp. 77-84.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 82.

souligne la forte posture didactique et moralisatrice de l'écriture des écrivains qui sont surtout préoccupés à dénoncer les tensions persistantes et à dessiner les contours d'une « société idéale [...] comportement modèle »<sup>288</sup>. En résumé, cette littérature du témoignage qui ose penser un temps de barbarie devient, comme le dit Coquio, « le seul accès humain à l'inhumain, c'est-à-dire à la fois un mode de connaissance et un vecteur de transmission essentiels »<sup>289</sup>.

### 2.1.1.3 Auteurs rwandais de langue française

Du côté des auteurs qui écrivent en français, la Rwandaise Yolande Mukagasana apparaît comme une figure pionnière. En 1997, elle est la première à publier un récit de témoignage intitulé *La mort ne veut pas de moi* et en 1999 son deuxième ouvrage intitulé *N'aie pas peur de savoir* paraît. Il sera très vite suivi de *Les blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda* publié en 2001. Les autres auteurs rwandais de langue française qui lui emboîteront le pas sont, notamment : Esther Mujawayo qui coécrit avec la journaliste Souâd Belhaddad, *Survivantes. Rwanda dix ans après* (2004) qui est suivi de *La Fleur de Stéphanie : Rwanda entre réconciliation et déni* en 2006 ; Révérien Rurangwa avec *Génocidé* (2006) ; et plus récemment, Scolastique Mukasonga avec *Inzenyi ou les cafards* (2006), *La femme aux pieds nus* (2008) et *L'iguifou, Nouvelles rwandaises* (2010), entre autres.

Le récit de témoignage apparaît comme un des supports d'écriture qui est le plus utilisé par les auteurs rwandais de langue française. Et il est aussi intéressant de noter avec Rudacogora et Véronique Bonnet la nette prédominance d'une écriture féminine dans cette catégorie<sup>290</sup>. Précisons enfin que les premières fictions romanesques paraissent bien plus tard en 2005. Et curieusement, ce sont les hommes qui se distinguent nettement dans le choix d'une approche fictionnelle. En ce sens, nous citons l'exemple de Benjamin Sehene qui écrit *Le feu sous la soutane* en 2005 et son compatriote Anicet Karege qui publie *Sous le déluge rwandais* la même année. Ces auteurs font figure de pionniers dans la mise en fiction du génocide chez les écrivains les Rwandais ayant écrit en français. D'autres romans tels *Au*

---

<sup>288</sup> RUDACOGORA, Augustin, *op. cit.*, p. 82.

<sup>289</sup> MONGO-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, coll. « Continent noir », 2002, p. 180.

<sup>290</sup> Cf. BONNET, Véronique, « La 'prise d'écriture' de Rwandaises rescapées du génocide », in *Notre Librairie*, n° 157 « Littérature et développement », jan.-mars 2005, pp. 76-81.

*sortir de l'enfer* (2007)<sup>291</sup> et *Le passé devant soi* (2008)<sup>292</sup> de Gilbert Gatore ont par la suite vu le jour.

Comment ces textes ont-ils été reçus dans les milieux occidentaux où ils sont principalement publiés et diffusés ?

### *Réception des témoignages littéraires des Rwandais*

Selon Coquio, les œuvres des auteurs rwandais sont passées inaperçues et, par conséquent, ont reçu une faible diffusion. Elle précise, en effet, que l'audience de ces ouvrages « n'a pas dépassé un cercle limité de personnes » et indique, par ailleurs, que c'est souvent au fait du hasard ou de péripéties que certains auteurs ont pu trouver des oreilles attentives<sup>293</sup>. Enfin, elle fait ressortir l'impact majeur de l'opération Fest'Africa et des recueils de récits de Jean Hatzfeld sur la visibilité et la diffusion des ouvrages des auteurs rwandais. Points sur lesquels nous proposons de nous attarder.

#### **2.1.1.4 Contribution des auteurs occidentaux : la trilogie de Jean Hatzfeld**

Écrivain et reporter de guerre, Jean Hatzfeld s'est rendu au Rwanda en 1994 dans la visée d'enquêter sur les massacres. C'est le point de départ d'un long et délicat travail de recherche mené auprès des rescapés tutsis et des exécuteurs hutus. Au terme de multiples entretiens et de plusieurs voyages au Rwanda, il publiera trois recueils de récits en 2000, 2003 et 2007 : *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*<sup>294</sup>, *Une saison de machettes*<sup>295</sup> et *La stratégie des antilopes*<sup>296</sup>.

#### *Descriptif*

Les trois textes se présentant comme des récits de vie sont portés par une écriture dont la dimension poétique ne peut être niée. Et en donnant la parole aux Rwandais qui ont

<sup>291</sup> RURANGWA, Jean-Marie *Au sortir de l'enfer*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2006.

<sup>292</sup> GATORE, Gilbert, *Le passé devant soi*, Paris : Phébus, 2006.

<sup>293</sup> COQUIO, CATHERINE (2004), *op. cit.*, p. 101. Coquio cite en exemple le cas d'Esther Mujawayo dont le livre a reçu l'attention du public qu'après le passage de l'auteure sur une scène de théâtre en préambule d'une pièce.

<sup>294</sup> Prix France Culture en 2001.

<sup>295</sup> Prix Femina Essai et prix Joseph Kessel en 2003.

<sup>296</sup> Prix Médicis 2007 et le prix Ryszard Kapuściński à Varsovie en 2010.

directement vécu le génocide en tant que victimes ou bourreaux, ils proposent une vision singulièrement troublante des événements et constituent une source précieuse de témoignage. D'abondants et de longs extraits d'entretiens réalisés avec des survivants et des exécuteurs composent l'essentiel du contenu des récits. On voit ainsi qu'en intégrant directement les témoignages de ses interlocuteurs, Hatzfeld a souhaité retranscrire le plus fidèlement possible leur expérience.

Les récits suscitent l'effroi par les confessions hallucinantes au fur et à mesure que le lecteur saisit l'ampleur des atrocités. L'extrait suivant tiré de l'ouvrage *Une saison de machettes* et qui évoque le caractère expéditif des tueries est un exemple parmi bien d'autres :

A la veille du génocide, la population de la commune de Nyamata s'élevait à 119 000 habitants, dans la bourgade [...]. Après les massacres, la population de la commune tomba à 50 500 habitants [...]. Environ cinq Tutsis sur six ont été tués en moins de six semaines<sup>297</sup>.

S'enchaînent ensuite les récits des six semaines de massacre où l'on constate un renversement dans l'ordre des choses où les humains ont pris la place des animaux. Cette vision revient dans plusieurs confessions dont celle de Claudine Kayitesi, une rescapée :

Dans les marais, les Tutsis ont partagé la vie des cochons sangliers. Boire l'eau noirâtre des marigots, fouiller la nourriture à quatre pattes [...], faire ses besoins à la va-vite. [...] ils ont mené l'existence du gibier [...] ramper dans la vase, [...] attendre la machette des chasseurs.

Les confidences qui révèlent la déchéance de l'espèce humaine lors des trois mois de tueries parcourent l'ensemble des récits de Hatzfeld telle une histoire impossible. Et intégrées à l'écriture poétique de l'auteur, elles accentuent la dimension dramatique des récits.

### *Réception des œuvres*

Dès leur parution, les trois œuvres ont eu un vif succès auprès de la critique et du public en France. Notons, par ailleurs, qu'elles ont toutes été consacrées par, au moins, un prix littéraire. Commentant leur succès Coquio évoque les nombreuses librairies qui, à la

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 24.

rentrée de 2003, avaient « consacr[é] pour la première fois un rayon au Rwanda »<sup>298</sup>. Elle observe sans ambages qu'ils « connaissent un succès que n'a rencontré jusqu'ici aucun livre d'histoire ni de témoignages sur ce génocide »<sup>299</sup>. Analysant leur impact sur l'imaginaire du génocide du public en France, la chercheuse indique que les livres de Hatzfeld, associés à ceux de l'opération Fest'Africa, marquent un « tournant dans la perception de l'événement »<sup>300</sup> car ils ouvrent la voie à une plus grande visibilité du drame.

Outre les récits du reporter français, l'opération de Fest'Africa cristallise, en effet, un moment clef dans le témoignage et la problématisation du génocide, surtout dans le milieu culturel en France où a bourgeonné cet « événement littéraire ». Mais, selon son initiateur Nocky Djedanoum, elle est surtout une étape décisive dans le milieu intellectuel et culturel africain dont le silence devait être brisé<sup>301</sup>. C'est sur ce projet que nous souhaitons nous focaliser, car il témoigne d'un moment clef dans la réflexion dans le discours africain qui prescrit une action collective des Africains sur le drame au Rwanda.

## **2.1.2. L'événement littéraire de Fest'Africa**

### **2.1.2.1 « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », un projet singulier**

Les fictions de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » occupent une place pionnière dans la littérature du génocide. Dès leur parution elles ont été promptement investies par la critique universitaire. Les nombreux travaux dont elles ont fait l'objet ont ainsi contribué à leur donner une place prépondérante, notamment dans le discours fictionnel. Leur impact est tel qu'elles ont plus au moins éclipsé les œuvres non-associées à l'opération, y compris celles venant d'auteurs rwandais. Cette situation s'explique surtout par l'ampleur que le projet a pris après son lancement en 1998 qui a eu un impact majeur sur la vie culturelle francophone africaine qui est étroitement liée à la France. Comme l'explique Coquio, l'opération marque le début d'une prise de conscience sans précédent sur les massacres dans le milieu culturel en France :

---

<sup>298</sup> COQUIO, CATHERINE (2004), *op. cit.*, p. 98.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Voir le texte de Nocky Djedanoum « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », in *Notre Librairie* n° 138-139 « Actualité littéraire 1998-1999, sept. 1999- mars 2000.

L'émergence de la mémoire du génocide dans la culture française date en partie de l'opération lancée par l'association *Fest'Africa, Arts et Médias d'Afrique*, qui, en 1998, pour briser le silence des Africains face au génocide, avait invité un groupe d'auteurs reconnus d'Afrique noire à séjourner au Rwanda et à écrire sur le génocide<sup>302</sup>.

C'est précisément en juillet 1998 que l'association Fest'Africa invite une dizaine d'écrivains d'origine africaine à participer à une résidence d'écriture à Kigali<sup>303</sup>. L'objectif de cette mission est de raconter les événements tragiques de 1994 par le biais de l'écriture fictionnelle. Dans ses entretiens, Djedanoum confie que l'idée de mettre sur pied une telle opération est née du choc des images sur le génocide et du sentiment d'urgence de briser le silence qui entourait le drame, notamment au niveau de la pensée africaine<sup>304</sup>. Ainsi, comme il l'écrit lui-même en 2000, l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » est « un acte contre l'oubli [...] qui guette l'une des plus grandes tragédies humaines de cette fin de siècle »<sup>305</sup>.

Au terme de la résidence d'écriture à Kigali, d'autres rencontres et échanges auront lieu en 2000 et 2001 au Rwanda et en France respectivement<sup>306</sup>. Outre les artistes initialement associés au projet, de nouveaux noms ainsi que des chercheurs et des journalistes (africains et français) y sont également inclus. On note ainsi la participation des Rwandais Jean-Marie Vianney Rurangwa et Kalissa Rugano. Et en 2001, à l'occasion de leur dernier colloque, l'écrivain malgache, Raharimanana, qui venait de publier *Rêves sous le linceul* en 1998 est également invité à joindre son nom au projet.

### 2.1.2.2 Publication et réception des fictions

La publication de près d'une dizaine d'ouvrages en 2000 constitue le temps fort de l'opération. Au total, on dénombre huit fictions (dont quatre romans, trois recueils de courtes fictions et un recueil de poésie) et deux essais<sup>307</sup>. Dans l'ensemble, elles ont reçu un

<sup>302</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.* p. 97.

<sup>303</sup> Ils sont : Boubacar Boris Diop (Sénégal) ; Abdourahman Waberi (Djibouti) ; Tierno Monénembo (Guinée) ; Koulsy Lamko (Tchad) ; Véronique Tadjou (Côte d'Ivoire) ; Monique Ilboudo (Burkina Faso) ; Méja Mwangi (Kenya) ; Nocky Djedanoum (Tchad) (Djedanoum 99/00 : 116).

<sup>304</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002. p. 165.

<sup>305</sup> DJEDANOU, Nocky, *op. cit.*

<sup>306</sup> Fest'Africa 2000 étend l'opération et organise un grand colloque international au Rwanda qui va rassembler de nombreux écrivains, intellectuels et journalistes, entre autres.

<sup>307</sup> DJEDANOU, Nocky, *Nyamirambo !*, Bamako/Paris : Le figuier/Fest'Africa ; LAMKO, Koulsy, *La phalène des collines*, Butare : Kuljaama (réed. le Serpents à Plumes en 2001) ; DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris : Seuil ; ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, Bamako/Paris : Le figuier/Fest'Africa ; MONÉNEMBO, Tierno, *L'Aîné des*

accueil très favorable tant du côté de la critique que du public. Leur publication a fait l'effet d'un véritable événement dans le milieu africain, mais aussi dans la culture française où elles marquent un tournant dans la représentation de la tragédie rwandaise chez le public français comme l'a souligné Coquio.

Pour la critique universitaire africaniste qui va promptement les investir, elles inaugurent une nouvelle façon d'approcher le génocide. Enfin, en l'absence d'autres fictions, elles apparaissent comme les seules références de cette catégorie de texte pendant environ cinq ans. Un laps de temps suffisamment long pour qu'elles monopolisent encore aujourd'hui une large partie des travaux de recherche menés sur la représentation littéraire du génocide. Mais soulignons également que des débats et des observations dans le milieu de la critique ne manquent pas d'interroger et de pointer du doigt le projet à partir duquel émergent ces fictions et qui présente un contexte « normatif »<sup>308</sup>.

En dépit de la liberté apparente dont ont joui les auteurs, il s'agit en effet de ne pas oublier que les livres sont au départ l'objet d'une commande spécifique à l'intérieur d'un projet bien défini. Cela sous-entend en toute logique un ensemble de cadres et d'objectifs posés comme dans n'importe quel projet mis en œuvre. Et dans les situations prescriptives, un conditionnement particulier – conscient ou non – du produit visé semble une conséquence inévitable – aussi infime soit-elle –, y compris lorsqu'il s'agit d'une activité comme l'écriture littéraire qui se détermine par la liberté que l'écrivain prend avec les mots. De leur côté, Désiré Nyela et Paul Bleton observent la complexité du projet qui, d'une certaine façon, bride l'activité créatrice. Les deux critiques laissent entendre que la formulation même du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire [sic] » place la création fermement et étroitement sous « un impératif d'ordre moral »<sup>309</sup> alors même que la littérature, par essence, fait « sauter le verrou de toutes les contraintes quelles qu'elles soient, dans la mesure où elle n'a d'objectif que de procurer un plaisir, une jouissance

---

*orphelins*, Paris : Stock ; TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris : Actes Sud ; WABERI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, Paris : Le Serpent à Plumes ; KAYIMAHÉ Vénuste, *Rwanda : France-Rwanda, les coulisses du génocide*, Paris : L'esprit Frappeur ; RURANGWA Jean-Marie Vianney, *Rwanda. Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Paris : Le figuier.

<sup>308</sup> A ce propos voir, par exemple, le texte de la journaliste Corinne Moncel « Engagement d'écriture » in *Africultures*, n° 30 « Rwanda 2000 : mémoires d'avenir ». Texte en ligne consulté en septembre 2008. <http://www.Africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1464>.

Voir également l'ouvrage de Catherine Coquio (2004), *op. cit.*

<sup>309</sup> BLETON, Paul ; NYELA, Désiré, *op. cit.*, p. 259.

esthétique au lecteur »<sup>310</sup>. On voit bien alors que les œuvres commandées réaffirment le lien fort qu'il y a entre littérature et engagement dans la création africaine en dépit des déclarations de quelques écrivains de la diaspora et de la critique qui ont souvent reproché le militantisme de ses écrivains au détriment d'une « réelle » quête esthétique<sup>311</sup>.

En émergeant à la suite d'une commande collective dont le cadre est déterminé, l'on peut, en effet, s'interroger d'un côté sur la part de « création » – au sens que l'entend Ngal qui s'inspire de Didier Anzieu<sup>312</sup> – dans l'élaboration de ces œuvres<sup>313</sup>. Et de l'autre, sur la signification de ce « devoir de mémoire » comme le fait Coquio qui met en avant un certain nombre de problématiques que soulève le projet de Fest' Africa. Elle évoque notamment une tendance à « 'européaniser' à l'excès les problématiques de la mémoire et du deuil »<sup>314</sup>, s'interroge sur l'intervention de la figure du « tiers » dans l'élaboration d'un travail mémoriel sur le génocide, en particulier dans le contexte africain<sup>315</sup>. Réagissant à l'injonction de *devoir de mémoire* de l'opération, elle questionne, à juste titre, la pertinence d'un tel projet prescriptif et estime qu'il semble davantage exprimer « un mal autant africain qu'euro péen : celui d'avoir fermé les yeux devant un génocide »<sup>316</sup>. Enfin, elle met le doigt sur la « disparité » entre les fictions de Fest' Africa et les témoignages littéraires des rescapés, en se référant notamment à l'utilisation de la fiction<sup>317</sup>.

C'est un point particulièrement intéressant qui est ici soulevé, car la question de l'utilisation de la fiction dans la représentation d'un événement traumatique collectif est toujours un sujet sensible, encore plus lorsqu'il relève d'un passé proche. Par ailleurs, le

---

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> La jeune création des auteurs africains a, en effet, souvent été avant tout perçue comme un moyen de dénonciation ; une arme de résistance contre les différentes formes d'oppression. Ceci a eu pour effet de réduire le discours littéraire à être le lieu d'un engagement idéologique et social collectif avant d'être un espace individuel de création et de quête esthétique.

<sup>312</sup> ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre* : Paris : Gallimard, 1981 : 17 [cité par NGAL, Georges, *op. cit.*]

<sup>313</sup> Chez Ngal, la notion de création est liée à l'idée de l'originalité, de la révolution, bref de la nouveauté qui émerge et qui obtient une reconnaissance. Sur ce point, le critique s'appuie essentiellement sur les travaux de Didier Anzieu qui proposent une vision précise de la création. Selon Anzieu, il faut distinguer la notion de *création* de *créativité*. La *créativité*, dit-il, est un « ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit » qui peut se cultiver par tous alors que la *création* n'est pas accessible à n'importe qui car elle implique l'élaboration d'une œuvre artistique ou scientifique dont les deux critères essentiels sont : « apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par le public ». Et par conséquent, Ngal résume que la création « est rare [...et] très peu d'individus sont créateurs » (Anzieu 1994 : 14).

<sup>314</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 166.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Sur la réception des fictions de Fest' Africa lire en particulier le chapitre XIV « Rwandais, Africains et Français : les réceptions de l'opération Fest' Africa » pp. 161-167.



malaise vis-à-vis de l'emploi de l'imaginaire qui évoque la fabulation, l'invention et de l'illusion pour traiter de faits réels atroces est perceptible dans le nombre très restreint d'œuvres de fiction dans le milieu littéraire rwandais. La littérature rwandaise sur le génocide comprend surtout des écritures de soi et il faudra sans doute quelque temps de recul encore avant de voir émerger davantage de textes fictionnels.

Ainsi se présente la littérature du génocide qui se construit après les événements avec les fictions de Fest'Africa sous les feux des projecteurs. Voyons maintenant les œuvres qui mettent en discours les autres événements traumatiques.

### **2.1.3. Gros plan sur les thèmes des enfants-soldats et des guerres africaines**

#### **2.1.3.1 Florent Couao-Zotti : Un enfant dans la guerre (1996) - Charly en guerre (2001)**

Publié en 1996, *Un enfant dans la guerre*<sup>318</sup>, roman de jeunesse de l'écrivain béninois Florent Couao-Zotti, apparaît comme un des premiers textes fictionnels africains francophones à se consacrer exclusivement à la thématique des enfants-soldats. La même année, il reçoit le premier prix de littérature africaine pour enfants de l'Agence de la Francophonie, mais visiblement n'est guère davantage diffusé. Le roman reste dans l'ombre avant d'être remanié et réédité cinq ans plus tard, soit en 2001, à Paris aux éditions Dapper sous un titre plus accrocheur : *Charly en guerre*. Sa réédition se fait à un moment clef dans l'émergence des écritures de guerre et des violences de masse dans les littératures africaines. Car il paraît, en effet, un an après la parution en grande pompe des fictions de Fest'Africa et du multi-primé *Allah n'est pas obligé* de Kourouma<sup>319</sup>.

Dans un contexte éditorial bouillonnant autour de la question des enfants-soldats et des guerres en Afrique, comment doit-on interpréter la réédition de *Charly en guerre* ? Relève-t-elle d'une simple coïncidence ou, au contraire, ne résulte-t-elle pas d'une action stratégique payante des logiques éditoriales ? Car le roman est dès sa sortie remarqué et diffusé bien qu'il ne connaisse pas une diffusion égale à celle des fictions de Fest'Africa et

---

<sup>318</sup> Lomé : Éditions Haho-ACCT BRAO, 1996.

<sup>319</sup> AHMADOU, Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, coll. « Poche », 2000.

encore moins au roman de Kourouma – ce qui est, selon nous, peut-être aussi en rapport à son statut de roman de jeunesse<sup>320</sup>. Il semblerait donc que le succès des fictions du Rwanda et de *Allah n'est pas obligé*, en particulier ne soit pas étranger à la renaissance et à la meilleure visibilité du roman de Couao-Zotti. Mais rappelons en même temps que c'est le livre de l'auteur Togolais qui apparaît *a priori* comme le premier roman à s'être consacré entièrement à la thématique de l'enfance en guerre dans le contexte africain contemporain.

### *Descriptif du roman*

*Charly en guerre* raconte l'histoire de petit Charly, enfant âgé d'une dizaine d'années qui est engagé comme soldat lors d'une guerre civile qui éclate dans un pays africain que le narrateur ne nomme jamais<sup>321</sup>. Œuvre dédiée à « tous les enfants d'Afrique et du monde qui font une guerre »<sup>322</sup>, elle est pleinement consacrée à la représentation de l'expérience guerrière telle qu'elle apparaît dans les conflits armés contemporains : la participation de milices, les rebelles qui « pillent, violent et tuent »<sup>323</sup>, les enfants-soldats manipulés et transformés en machines de guerre, les camps de réfugiés, la perpétration de violences extrêmes sur les civils (tortures, viols, massacres, etc.).

Tout le livre est une fenêtre ouverte sur les ravages d'un conflit armé qui éclate sur fond de division ethnique, menée par des hommes sanguinaires, mais surtout par des enfants et des adolescents. Cependant, la circulation restreinte de son ouvrage en 1996 ne lui donne aucune visibilité et le prive, par conséquent, d'une reconnaissance en tant qu'œuvre pionnière dans le traitement de la question des enfants-soldats dans le discours romanesque africain. C'est *Allah n'est pas obligé*, publié quatre ans plus tard qui fait figure d'œuvre pionnière. Avec la publication du roman de Dongala, *Johnny Chien Méchant* en 2002<sup>324</sup>, les deux œuvres, saluées par la critique, inaugurent un tournant dans la problématisation du thème des enfants-soldats et des conflits armés en Afrique. Elles dénoncent non seulement des tragédies, mais elles se distinguent par leur ton violent et

---

<sup>320</sup> Dès sa sortie en 2001, *Cultures sud* (alors appelée *Notre Librairie*), revue spécialisée des littératures francophones du « sud », signale sa parution.

<sup>321</sup> Soulignons toutefois que l'auteur situe explicitement cette guerre fictive sur le continent africain.

<sup>322</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, Paris : Dapper, 2001 [1<sup>re</sup> éd. 1996 sous le titre *Un enfant dans la guerre*, Lomé : Haho -ACCT BRAO]

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>324</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

provocateur. C'est, entre autres, leur écriture qui joue sur les cordes du sensationnalisme qui les inscrit dans une rhétorique de la subversion et de l'excès qui contribue à leur succès.

### 2.1.3.2 *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma

L'œuvre traite de manière captivante deux événements dramatiques récents : les guerres civiles en Sierra Leone (1989-1997) et au Liberia (1997-2003). Sur un ton sarcastique, le jeune Birahima, enfant-soldat âgé d'une dizaine d'années, raconte la situation des enfants-soldats et s'attarde sur les atrocités qui ont été perpétrées. A la fois victime et acteur, sa terrible expérience commence avec la mort précoce de sa mère qui l'oblige à quitter son village en Guinée pour aller rejoindre sa tante au Liberia qui s'embrase sur fond de tensions interethniques. C'est au cours de son voyage qu'il s'engage comme soldat au Liberia puis en Sierra Leone et devient le témoin-narrateur des horreurs de l'expérience guerrière. Commence alors, avec ses yeux d'enfant, le récit captivant de ces deux tragédies qu'il dépeint sur un ton léger et insolent.

Dès sa sortie, le roman fait sensation. Il suscite à la fois l'engouement du public qui est essentiellement occidental – au départ en tout cas – et de la critique qui découvrent avec effroi le caractère atroce des événements au Liberia et en Sierra Leone et surtout l'univers soldatesque des enfants. En donnant la parole à un enfant-soldat qui parle un français « p'tit nègre »<sup>325</sup> inspiré du français de rue en Côte-d'Ivoire Kourouma réussit à charmer son lectorat. L'originalité de l'invention langagière n'est pas sans rappeler l'anglais « pourri » de l'enfant-soldat Mené dans *Sozaboy*. *Allah n'est pas obligé* brille par le langage de son narrateur et accroche par son regard ambivalent sur les événements, car en tant qu'enfant-soldat, il parle de la double perspective du bourreau et de l'enfant.

Le roman réunit tous les ingrédients d'une écriture innovante et captivante qui va lui assurer un accueil des plus favorables. Il intrigue par un espace romanesque atypique, car envahi par un contenu sociologique et historique dense. Enfin, il fascine, bouleverse et répugne par les descriptions nombreuses et explicites des actes de violence extrême. Son succès est immédiat et retentissant, notamment en France où il est édité et se voit consacré par deux prestigieux prix littéraires : le *Prix Renaudot* et le *Prix Goncourt des Lycéens*. A l'évidence, ces récompenses ont contribué à stimuler davantage sa vulgarisation.

---

<sup>325</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

Aux yeux de la critique universitaire, le thème de l'exploitation des enfants forcés à faire la guerre émerge comme un phénomène nouveau et atypique qui va capter son attention. C'est ainsi qu'elle va promptement envahir ce nouveau terrain de recherche. Commentant l'engouement de la critique pour la thématique des enfants-soldats dans les romans africains, les critiques Alexie Tcheuyap et Ngandu préciseront en 2003 que celle-ci n'est pas tout à fait nouvelle<sup>326</sup> et que sa trace est visible dans des fictions telles *L'aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane et *Les étoiles écrasées* (1988) de Ngandu qui sont, entre autres, citées en exemple. Visiblement amusé par l'ampleur de l'emballement de la critique, Ngandu ne manquera pas de remarquer sur ton plutôt ironique qu'elle « disserte avec beaucoup d'affectation sur [...cette] 'trouvaille' »<sup>327</sup> thématique qui « devenait une découverte sensationnelle et une expérience des sensations »<sup>328</sup>.

À côté d'*Allah n'est pas obligé* qui s'impose rapidement comme un roman phare de la littérature consacrée à guerre, d'autres romans s'affirment comme ceux de Mabanckou et, en particulier de Dongala : *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* et *Johnny Chien Méchant*.

### 2.1.3.3 *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) et *Johnny Chien Méchant* (2002)

Publiés en 2002 dans le sillage du succès du livre de Kourouma, les romans des deux écrivains congolais mettent en écriture les conflits armés des années 1993-1999 au Congo-Brazzaville.

#### *La guerre vue par Mabanckou*

Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, le lecteur prend connaissance des événements de guerre par le biais du témoignage écrit d'Hortense Iloki, personnage principal à la fois témoin des faits et narratrice, qui est envoyée à une maison d'édition qui choisit de le publier. C'est ainsi que commence le roman de Mabanckou dont l'action se

<sup>326</sup> A ce propos, lire le dossier spécial de la revue *Études Littéraires* préparé en 2003 sur l'écriture de la guerre dans les littératures africaines sous la direction d'Alexie Tcheuyap : « Afrique en guerre » volume 35 (N°1) paru en hiver 2003. Lire, en particulier : TCHEUYAP, Alexie, « Le littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », in *Études Littéraires*, vol. 35 n° 1 « Afrique en guerre », hiver 2003, pp. 13-28. ; NGANDU, Pius Nkashama, « Les enfants-soldats et les guerres coloniales. A travers le premier roman africain », in *Études Littéraires*, vol. 35 n° 1 « Afrique en guerre », hiver 2003, pp. 29-40.

<sup>327</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2011), *op. cit.*, p. 29.

<sup>328</sup> *Ibid.*

déroule en république du Viéto, « ancienne colonie française d'Afrique centrale »<sup>329</sup> en proie à une guerre civile sur fond de division ethnique entre les nordistes et les sudistes. L'intrigue porte au premier plan l'histoire dramatique du couple d'union mixte d'Hortense Iloki qui subit les conséquences d'un mariage entre gens du Nord et du Sud. Son mari disparaît subitement la contraignant de fuir avec sa fille Maribé. Commence alors une vie en sursis dont la narratrice tente de garder les traces à l'aide d'un cahier qui l'accompagne et dans lequel elle raconte de manière détaillée les événements et son périple au sein d'un pays agité par une haine aveugle.

Ainsi se présente le roman de Mabanckou qui paraît en 2002, la même année qui voit la publication du roman-choc de son compatriote, Dongala. A l'inverse de celui-ci, le ton du roman n'est pas à la provocation. L'histoire certes est tragique et violente, mais l'auteur a choisi de la raconter dans une écriture généralement sobre et dépouillée. A sa sortie, il est bien reçu par le public comme le témoigne sa réédition en format poche. Cependant, le peu de travaux dont il a fait l'objet du côté de la critique à ce jour indique qu'il n'a pas suscité un grand intérêt contrairement aux fictions de Kourouma et de Dongala et à celles associées au génocide des Rwandais tutsis.

#### *La guerre vue par Dongala*

*Johnny Chien Méchant* raconte par le biais des narrateurs Laokolé et Johnny, l'adolescent-soldat, une guerre civile dans un pays en Afrique que le paratexte, plus précisément la quatrième de couverture, situe explicitement dans « l'actuel Congo-Brazzaville » en « Afrique Centrale ». C'est l'histoire de deux adolescents que tout oppose et qui font l'expérience d'une guerre civile meurtrière. Laokolé, jeune fille victime fuyant les combats, et Johnny dit Chien Méchant, adolescent-soldat sanguinaire, nous livrent successivement leur vision des événements. Avec ces deux jeunes narrateurs Dongala propose deux perspectives différentes de la guerre. Si le récit de Laokolé qui est marqué par un langage sobre et épuré au ton grave émeut le lecteur, celui de Johnny, adolescent-soldat qui pille, viole et tue, dérange par les confessions froides et crues de ses crimes. La violence de son langage, souvent à la limite du soutenable, déstabilise.

---

<sup>329</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris : Le Serpent à plumes, coll. « Points », 2002, p. 9.

C'est fort de ces deux expériences et perspectives antithétiques que le roman plonge le lecteur dans l'horreur de la guerre, le confrontant sans ménagement à l'ambivalence et au dédale de la violence extrême. Dans l'ensemble, il a reçu un accueil favorable par un public que l'on imagine fasciné par la crudité et la violence de son écriture. En 2003, il se voit consacré par le prix de l'excellence littéraire Fonlon-Nichols et est réédité plus tard en format poche. L'apogée de son succès est sans doute lors de son adaptation au cinéma à Hollywood en 2008 par Stéphane Sauvaire sous le titre *Johnny Mad dog*. L'adaptation s'avère être un succès et a sans nul doute contribué à une plus grande vulgarisation du roman. Dans le milieu littéraire africain, *Johnny Chien Méchant* est venu s'ajouter à une création singulière en cours dans la mise en écriture des conflits armés et des violences de masse. Celle-ci marque ses débuts avec les fictions violentes de Jean-Luc Raharimanana et de Kourouma et elle sera renforcée par la parution d'autres romans subversifs au cours de la décennie 2000. Enfin, rappelons un dernier élément important : l'écrivain a personnellement vécu les événements car il vivait au Congo au moment de la guerre et c'est précisément à la suite des événements qu'il quitte sa terre natale.

#### 2.1.3.4 Constats et conclusions

Si les romans de Kourouma, de Couao-Zotti et de Dongala ne sont pas les premiers à introduire la figure de l'enfant-soldat, nous précisons cependant que leur originalité – et c'est à ce niveau qu'ils font office d'œuvres novatrices selon nous – est d'être exclusivement consacrés à la thématique des enfants-soldats. Ces trois romanciers ont fait de l'enfant-soldat une figure centrale, mais Kourouma et Dongala vont un peu plus loin en faisant des deux enfants combattants les narrateurs de leur roman à l'image de Mené dans *Sozaboy* de Saro-Wiwa<sup>330</sup>.

Un autre aspect de l'originalité qui caractérise les quatre œuvres cette fois-ci est la mise en avant des violences extrêmes qui caractérisent les conflits africains (mais aussi les conflits contemporains de manière générale). Ainsi, les écrivains ont problématisé cette période de violences meurtrières menées sans réelle idéologie politique, mais davantage sur fond de rapine et d'extraction sauvages et massives sous couverture de divisions ethniques. Cela est visible dans les quatre romans, mais ceux de Kourouma et de Dongala qui ont

---

<sup>330</sup> On constate le même procédé chez Emmanuel Dongala et Abdourahman Waberi dans les romans respectifs *Johnny Chien Méchant* (2002) et *Transit* (2003).

privilegié une mise en écriture singulière des événements captivent davantage l'attention, surtout dans leur traitement des atrocités.

D'autres points rapprochent ces romans et nous les observerons au cours de nos analyses. Rappelons simplement ici le rôle qu'a pu jouer la parution en français en 1998 du roman de Saro-Wiwa dans l'émergence des écritures de la guerre dans le milieu francophone. Compte tenu de la notoriété de l'œuvre en anglais, *Sozaboy* a certainement contribué à la vulgarisation de ces romans, notamment ceux traitant de la figure de l'enfant-soldat. Rappelons que sa publication coïncide avec une actualité culturelle effervescente marquée par le lancement du projet de Fest'Africa. Dans une telle circonstance, on peut dire que la version française arrive à point nommé et ravive des souvenirs douloureux à propos de précédentes tragédies en Afrique. Et en plus des événements du Biafra, le roman rappelle l'exécution tragique de l'auteur en 1996. En ce sens, l'œuvre bouleverse à différents niveaux (les crises des sociétés africaines et la situation complexe, souvent difficile des écrivains qui dénoncent les dérives politiques) et ne pas manque de faire écho à l'actualité dramatique des sociétés subsahariennes.

\*\*\*\*

En l'espace de deux ans (ca.2000-2002) les conflits en Afrique et le génocide des Tutsis ont suscité une importante production testimoniale et littéraire qui inaugure un tournant majeur au sein des littératures africaines. Visiblement troublés par cette nouvelle vague de violences extrêmes, écrivains-rescapés et écrivains, témoins indirects, de diverses nationalités s'attachent à mettre en discours l'expérience de la guerre. Le milieu culturel français et également interpellé par ces sujets poignants, notamment suite aux événements au Rwanda qui vont encourager l'émergence de ces écritures par l'octroi de prix littéraires, de distinctions, entre autres<sup>331</sup>. C'est donc suite à la parution de ces œuvres pionnières bien accueillies, voire chaudement saluées par la critique et le public que semble naître un réel engouement autour de la problématisation de la guerre en Afrique dans le milieu littéraire. Voyons à présent les différentes fictions littéraires publiées au cours de ces douze dernières années environ et qui évoquent de près ou de loin les tragédies.

---

<sup>331</sup> *Allah n'est pas obligé* a été réédité sous le format poche, ce qui est également le cas des fictions suivantes de l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » : *L'Aîné des orphelins*, *Moissons de crânes*, *La phalène des collines*, *Rêves sous le linceul*, etc.

## **2.2. Émergence d'un discours littéraire sur la guerre : élaboration d'une typologie**

C'est à la fin des années 90 qu'émergent les premiers ouvrages de fiction liés aux événements de violences ultimes en Afrique. Mais c'est au cours de la décennie 2000 qu'ils deviendront un sujet récurrent et central, voire dominant avec près d'une cinquantaine de fictions publiées majoritairement dans des maisons éditions en France. Entre 1998 et 2010, le thème des conflits armés et du génocide des Tutsi a généré, en effet, une impressionnante littérature fictionnelle composée essentiellement de romans. Mais on dénombre aussi des recueils de nouvelles et de courtes fictions.

L'ensemble des textes répertoriés dans le tableau qui suit évoque de façon plus ou moins importante les multiples événements traumatiques collectifs qui ont eu lieu dans la région subsaharienne. C'est une typologie qui se veut « large », c'est-à-dire qu'elle vise surtout à donner, dans un premier temps, un aperçu du nombre de fictions publiées entre 1998-2010 qui traitent d'un imaginaire de la guerre en lien avec le contexte africain post-guerre froide. En ce sens, nous précisons que tous n'accordent pas la même importance au thème : s'il s'avère central chez Kourouma, il peut être évoqué de façon fragmentaire et indirecte chez un autre auteur. En dépit de la configuration et de l'importance que prend la tragédie dans les fictions que nous avons recensées, elle est bien palpable et constitue un objet de discours qui s'inscrit dans une démarche de sensibilisation et de travail mémoriel.

Notons enfin que cette explosion d'œuvres s'observe à la fois chez les écrivains résidant sur le continent africain et ceux issus de la diaspora. Ces créations fournissent des éléments forts intéressants sur le traitement littéraire de la guerre à l'ère contemporaine et à l'intérieur du discours subsaharien. D'un point de vue global, ils permettent d'établir des comparaisons avec la mise en écriture d'événements de guerre dans des milieux littéraires non-africains. Enfin, outre les observations sur la mise en fiction de l'événement traumatique collectif, ces fictions fournissent des indications précieuses sur les tendances actuelles des littératures africaines de langue française.



### **2.2.1. Tableau 2 : les fictions et le discours des tragédies collectives**

Le tableau qui suit, intitulé « Les fictions africaines et le discours des tragédies collectives », recense les textes d’auteurs africains qui sont en partie ou totalement consacrés à la thématique des conflits armés ou des violences de masse (qui dans notre étude comprend les deux à la fois) entre 1998 et 2010. Comme nous le signalons en note de bas de page, il s’agit d’une période indicative et nous avons également inclus des titres parus plus tôt en 1996 et 1997. Par ailleurs, nous précisons que le tableau signale uniquement les fictions en prose car dans le cadre de notre recherche c’est le corpus qui nous intéresse tout spécifiquement.

La première colonne « AUTEUR » indique le nom des écrivains, leur pays de naissance et éventuellement d’adoption, la deuxième colonne « EDITION » précise l’année de parution de l’ouvrage et le pays où il a été édité (exemple : France [F]), la troisième colonne « TITRE » concerne les titres des textes et, enfin, la quatrième colonne « EVENEMENT » indique le lieu réel ou imaginaire où se déroulent les événements du livre selon les indications textuelles ou paratextuelles données. Enfin, afin d’identifier les genres des livres, notons que les lettres (R) signalent les romans ; (N) les nouvelles et (F) les recueils de courtes fictions dont le genre n’est pas défini.

Tableau 2.

Les fictions et le discours des tragédies collectives			
(1998-2010) <sup>332</sup>			
AUTEUR	EDITION	TITRE	EVENEMENTS <sup>333</sup>
Akue K. (Togo)	2003/F	<i>John Tula, le magnifique</i> (R) Paris, L'Harmattan	CI
Alem K. (Togo)	2003/F	<i>La gazelle s'agenouille pour pleurer</i> <sup>334</sup> (N.) Paris, Le Serpent à Plumes	Afrique et ailleurs
Boni T. (Côte-D'Ivoire)	2005/F	<i>Matins de couvre-feu</i> (R) Prix LiBeratur-Förderpreis 2005 Prix Ahmadou Kourouma 2005 Paris, Actes Sud	Afrique - Côte d'Ivoire <sup>335</sup>
Couao-Zotti F. (Bénin)	1996/T	<i>Un enfant dans la guerre</i> (R) 1er prix de la Francophonie 1996 Lomé, Haho	Afrique - CI
	2001/F	<i>Charly en guerre</i> (R) <sup>336</sup> (Réédition du roman de 1996) Paris, Dapper	
Danaï O-B. (Tchad)	2002 /F	<i>Mon amour l'autre</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - CI
Diop B. B. (Sénégal)	2006/F	<i>Kaveena</i> (R) <sup>337</sup> Paris, Philippe Rey	Afrique -CI

<sup>332</sup> Cette période est indicative mais nous avons également considéré les publications en 1996 et 1997.

<sup>333</sup> La colonne « **Événements** » indique si les événements dans les textes sont situés ou non dans un contexte africain. Ainsi :

La mention « **Afrique** » indique que les marqueurs ou indices textuels et/ou paratextuels situent les événements en Afrique.

Les lettres « **CI** » indiquent que les événements se déroulent sur le continent africain mais dans un **contexte/pays imaginaire ou non identifié** volontairement par l'auteur. Nous signalons donc ce type de textes de la façon suivante : **(Afrique - CI)**.

<sup>334</sup> Ce recueil comporte une nouvelle intitulée « La gazelle s'agenouille pour pleurer » qui évoque les atrocités de la guerre.

<sup>335</sup> Les conflits que le texte ou le hors-texte identifient explicitement signifient que le texte, lui-même, indique l'identité du conflit à l'aide de références typographiques, personnages historiques, dates, etc., explicites. Le symbole (N-S) pour « Non-Spécifiés » signifie que l'identité des conflits n'est pas précisée, que les références fictionnelles prédominent mais qu'un certain nombre de marqueurs et d'indices textuels et paratextuels, permettent d'identifier les événements à un certain degré.

<sup>336</sup> C'est la version revue de *Un enfant dans la guerre* édité initialement en 1996 au Togo.

<sup>337</sup> L'histoire se déroule dans un contexte de post-guerre.

## Les fictions et le discours des tragédies collectives

(1998-2010)<sup>332</sup>

AUTEUR	EDITION	TITRE	EVENEMENTS <sup>333</sup>
	2000/F	<b>Murambi, le livre des ossements (R)</b> Paris, Stock	Rwanda 94
	1997/F	<b>Le cavalier et son ombre (R)</b> Prix Tropiques Paris, Philippe Rey	Afrique - CI
Djombo H. (Congo)	2005 /RDC	<b>La traversée (R)</b> Brazzaville, Hémar	Afrique – Congo- Brazzaville <sup>338</sup>
Dokodjo G. K. (Togo)	2008 /	<b>Procès du soldat (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - CI
	2008/	<b>Noël dans un camp de réfugiés (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - CI
Dongala E. (Congo /USA)	2002/F	<b>Johnny Chien Méchant (R)</b> Prix Fonlon-Nichols l'excellence littéraire 2003 Paris, Le Serpent à Plumes	Afrique –Congo- Brazzaville
Edem A. (Togo/Québec)	2006/F	<b>Port-Mélo (R)</b> Paris, Gallimard	Afrique - CI
Edem K. (Togo)	2004 /F	<b>Au commencement était le glaive</b> Paris, La table ronde	Afrique - Rwanda et autres
Efoui E. (Togo/France)	2008/F	<b>Solo d'un revenant (R)</b> Prix Tropiques Prix Ahmadou Kourouma Paris, Seuil	Afrique - CI
Gatore G. (Rwanda/France)	2008/F	<b>Le passé devant soi (R)</b> Paris, Phébus	Afrique - Rwanda 94
Hachi R. (Bénin)	2007/F	<b>L'enfant de Balbala (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - Djibouti
Ilboudo M. (Burkina-Faso)	2000/F-M	<b>Murekatete (R)</b> Mali/Paris, Le figuier/Fest'Africa	Afrique - Rwanda 94
Liss K. (Congo/France)	2007/F	<b>Détonations et folie (N)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - Congo- Brazzaville

<sup>338</sup> Pour « République Démocratique du Congo »

## Les fictions et le discours des tragédies collectives

(1998-2010)<sup>332</sup>

AUTEUR	EDITION	TITRE	EVENEMENTS <sup>333</sup>
Karege A. (Rwanda-France)	2005/F	<b>Sous le déluge rwandais (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - Rwanda 94
Kilanga Musinde J. (Congo-Kinshasa)	2010/	<b>Jardin secret (R)</b> Acoria éditions (France)	Afrique - RDC
Konan V. (Côte-d'Ivoire)	2003/	<b>Les prisonniers de la haine (R)</b> Abidjan, NEI /Fraternité Matin	Afrique - Côte d'Ivoire
Kongbo B. (Centrafrique)	2005/F	<b>Sous les tropiques du pays bafoué (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique – pays fictif
Kourouma A. (Côte-d'Ivoire/France)	2000/F	<b>Allah n'est pas obligé (R)</b> Prix Renaudot ; Prix Goncourt des Lycéens 2000 Paris, Seuil	Afrique - Liberia ; Sierra Leone
	2004	<b>Quand on refuse on dit non (R)</b> Paris, Seuil	Afrique -Côte- d'Ivoire
Kodia-Ramata N. (Congo)	2005/F	<b>Les enfants de la guerre. Éteindre le feu par le feu ? (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique (Angola ; Rwanda ; etc.)
Lamko K. (Tchad-Mexique)	2000 /F	<b>La phalène des collines (R)</b> Paris, Le Serpent à Plumes	Afrique - Rwanda 94
Mabanckou A. (Congo/USA)	2002/F	<b>Les petits fils nègres de Vercingétorix (R)</b> Paris, Le Serpent à Plumes	Afrique - CI
Mabeko J-M. (Congo/USA)	2005/F	<b>Le musée de la honte (R)</b> Paris, L'Harmattan	Afrique - Congo- Brazzaville
Miano L. (Cameroun/France)	2006/F	<b>L'intérieur de la nuit (R)</b> Paris, Plon	Afrique - CI
Monenembo T. (Guinée/USA)	2000/F	<b>L'ainé des orphelins (R)</b> Paris, Seuil	Afrique - Rwanda 94
Mouanda Kibinde V. (France/Cabinda)	2009/F	<b>Mémoire d'une colline (R)</b> Acoria éditions (France)	Afrique - Cabinda <sup>339</sup>
Nimrob (Tchad/France)	2001/F	<b>Les jambes d'Alice (R)</b> Québec, Actes Sud	Afrique – Tchad

<sup>339</sup> Enclave entre l'Angola et le Congo.

## Les fictions et le discours des tragédies collectives

(1998-2010)<sup>332</sup>

AUTEUR	EDITION	TITRE	EVENEMENTS <sup>333</sup>
Ndjekery N. (Tchad/Suisse)	1999/F	<i>Sang de Kola</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - CI
Ngandu P. N. (RD Congo/USA)	2009/F	<i>En suivant le sentier sous les palmiers</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - RDC
Nouhouaï J. (Bénin)	2010 /F	<i>La mort du lendemain</i> (R) Paris, Présence Africaine	Afrique - CI
Odika (Congo)	2004/	<i>Au plus près de Brazza</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - Congo- Brazzaville
Raharimanana J.-L. (Madagascar /France)	1998/F	<i>Rêves sous le linceul</i> (F) <sup>340</sup> Monaco/Paris, Alphée/ Le Serpent à Plumes	Afrique - Rwanda et autres
Ranaivoson D.(éd.) (France/Madagascar)	2007/F	<i>Chroniques du Katanga</i> (N) Paris/Lubumbashi, Sépia/Association Halle de l'Etoile	Afrique - RDC
Rurangwa J.-M. V. (Rwanda/France)	2007/F	<i>Au sortir de l'enfer</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - Rwanda 94
Sehene B. (Rwanda/France)	2005/F	<i>Le feu sous la soutane</i> (R) Paris, Dagomo	Afrique - Rwanda 94
Tadjo V. (Côte-d'Ivoire/Afrique du sud)	2000/F	<i>L'ombre d'Imana</i> (F) <sup>341</sup> Arles, Actes Sud	Afrique - Rwanda 94
Yémy G. (Cameroun /France)	2008/F	<i>Tarmac des hirondelles</i> (R) Paris, Héloïse d'Ormesson	Afrique - CI
Waberi A. (Djibouti/France)	2000/F	<i>Moisson de crânes</i> (F) Monaco, Alphée/Le Serpent à Plumes	Afrique - Rwanda 94
	2003/F	<i>Transit</i> (R) Paris, Gallimard	Afrique - Djibouti, ailleurs
Zanzala S. A. (Congo/Suisse)	2007/F	<i>Les 'démons crachés' de l'autre république</i> (R) Paris, L'Harmattan	Afrique - Congo- Brazzaville

<sup>340</sup> Recueil de textes courts comportant des nouvelles, poèmes, aphorismes, etc. Les nouvelles sont surtout liées au génocide au Rwanda.

<sup>341</sup> Recueil de textes de fiction et de récits véridiques.

## 2.2.2. Présentation du tableau

### 2.2.2.1 Le tableau en quelques chiffres

*Nombre de textes répertoriés<sup>342</sup> :*

➤ 46

Nous précisons ici que ce nombre est approximatif, en dépit des efforts pour recenser un maximum d'ouvrages. Il constitue donc une indication du grand nombre de fictions écrites par des auteurs d'Afrique à la suite des conflits et doit certainement être revu à la hausse.

*N° de romans :*

➤ 40

*N° de recueil de nouvelles/fictions :*

➤ 6

*N° d'auteurs :*

➤ 40 auteurs sans compter les auteurs nouvellistes de *Chroniques du Katanga*

*Les écrivains selon leur pays d'origine :*

➤ Congo (10)

➤ Togo (6)

➤ Tchad (4)

➤ Côte d'Ivoire (4)

➤ RDC (4 + 14 auteurs de *Chroniques du Katanga*)

---

<sup>342</sup> Désormais « N° »

- Rwanda (4).
- Cameroun (2)
- Bénin (3)
- Madagascar (2)
- Centrafrique (1)
- Sénégal (1)
- Djibouti (1)
- Guinée (1)

*Fictions exclusivement consacrées au génocide au Rwanda :*

- 15

*Années qui enregistrent le plus de publications :*

- 2000 et 2007 (7 fictions chacune)

*Période phare :*

- 2000 (7 ouvrages)
- 2004-2008 (23 ouvrages publiés).

### 2.2.2.2 Critères de sélection des textes

Le critère majeur qui a motivé la sélection des textes figurant dans le tableau est le suivant:

- Les thèmes des conflits armés et des violences de masse dans le récit fictionnel

Nous avons sélectionné des livres parus autour de 1998-2010 qui abordent, partiellement ou exclusivement ces thèmes en Afrique et nous nous sommes limitée aux auteurs qui ont choisi d'avoir recours à la fiction. Et le genre romanesque est nettement majoritaire.

Les textes traitant de cette question se regroupent en deux catégories :

- Ceux qui traitent directement et exclusivement de l'événement traumatique
- Ceux qui la traitent indirectement et/ou partiellement

*Ceux qui traitent « directement et exclusivement »*

Il s'agit ici des textes qui sont explicitement et entièrement (ou presque) consacrés à la représentation des conflits ou des violences de masse. Ici, ce sont les épisodes de violence qui déterminent l'intrigue.

On citera, à titre d'exemple, les romans tels *Allah n'est pas obligé* (2000) et *Quand on refuse on dit non* (2004) de Kourouma, *Charly en guerre* (2001) de Couao-Zotti, *Johnny Chien Méchant* (2002), *Le feu sous la soutane* (2005) de Sehene, *Tarmac des Hirondelles* (2008) de Yémy, etc., dont l'essentiel du récit se déroule autour des violences.

*Ceux qui traitent « indirectement et/ou partiellement »*

Parallèlement, il y a des fictions qui abordent de manière indirecte et/ou partielle les événements. Dans ce type de textes, le lecteur n'est pas amené à vivre le déroulement des tragédies car l'auteur ne s'attache pas à la description d'un état de guerre et est plus ou moins loin des champs de violence. En bref, il s'agit de fictions qui font écho aux événements et proposent, comme le disent Bleton et Nyela, « une réflexion »<sup>343</sup> sur l'épisode guerrier par

---

<sup>343</sup> BLETON, Paul ; NYELA, Désiré, *op. cit.*, p. 27



le biais d'une distanciation. Ces sont les œuvres d'écrivains qui ont intentionnellement, *créativement* et efficacement choisi des chemins détournés. Différents cas de figure se dévoilent et nous les avons regroupés dans deux catégories en fonction de leur rapport au thème de la guerre :

- **Un événement de grande violence est (conflit armé, massacre, génocide) en cours**, quelque part, où il sème la désolation, mais il se situe uniquement à l'arrière-plan de l'intrigue. Le temps de guerre est alors évoqué de façon irrégulière, indirecte et/ou fragmentaire pendant que l'attention est focalisée sur une autre ou plusieurs autres trames narratives qui sont cependant liées aux événements.

Ces intrigues mettent en scène une relation amoureuse, une famille/une communauté/un village sous tension, etc. Elles laissent généralement voir des situations d'instabilité, de confusion, de souffrance, de violence qui font échos à la guerre. Elles se présentent comme des passerelles d'un discours sur la guerre et ses conséquences. On parle alors de texte sur « fond de guerre » ou comme Bleton et Nyela (2009) de texte « prenant la guerre comme toile de fond »<sup>344</sup> ou qui l'aborde « de manière épisodique »<sup>345</sup>.

Parmi les textes présentant ce scénario on citera, par exemple, *Sang de kola* (1999) de Ndjekery, *Les jambes d'Alice* (2000) de Nimrod, *Mon amour l'autre* (2002) de Danaï, etc.

- **Il n'y pas d'événement de grande violence en cours**, mais une tragédie a bien eu lieu à un moment, dans un passé plus ou moins proche. Dans ce genre de texte, les événements tragiques ne sont pas au centre du récit et l'intrigue n'est pas déterminée par eux.

Le texte ne vise pas l'événement lui-même mais s'intéresse davantage à un contexte qui rend compte des séquelles visibles ou invisibles des violences sur un pays, un groupe, un individu.

C'est par le biais du souvenir, de *flash-back* ou de témoignages que les textes rappellent les tragédies. Dépendant des auteurs, ces rappels peuvent être brefs et

---

<sup>344</sup> *Ibid.*

<sup>345</sup> *Ibid.*

fragmentaires ou longs et intenses. Dans les deux cas, on voit alors que la mémoire de l'événement est encore vive, hante le récit et détermine souvent l'action des protagonistes.

Dans ce type de scénario, le/s personnage/s principal/aux est/sont généralement amené/s à négocier une situation de rupture et de perte (un exil, un retour d'exil après le désastre, une errance, un traumatisme, un contexte post-guerre, etc.).

On y compte des romans tels *Le cavalier et son ombre* (1997) ; *Kaveena* (2006) de Diop, *Transit* (2003) de Waberi, *Au sortir de l'enfer* (2007) de Rurangwa, *Solo d'un revenant* (2008) d'Efoui, etc.

\*\*\*\*

Ainsi se présentent quelques cas de figure qui constituent les diverses 'portes d'entrée' par lesquelles les écrivains traitent ou évoquent le thème de la guerre.

## 2.3. Observations générales

Les fictions recensées témoignent dans la majorité des cas d'une grande créativité dans la quête d'une écriture qui parvient à dire des drames du temps de la violence guerrière. Dans la perspective de poursuivre notre exploration de cette littérature de l'urgence et de la déchirure en construction, découvrons à présent les grands contours des fictions répertoriées. Il ne s'agit pas de les analyser, mais de présenter de façon générale leur contexte d'émergence et de réception. Nous ferons des observations, notamment au niveau du contenu, de la publication et diffusion, des auteurs, des modèles narratifs choisis et de la réception chez la critique universitaire.

### 2.3.1. Sur les fictions : constats

- Tous les livres sont consacrés, en partie ou totalement, à une réflexion sur l'expérience guerrière qu'on peut regrouper sous divers sous-thèmes. Parmi les plus récurrents on retrouve :
  1. Les violences extrêmes (destructions, mutilations, humiliations, massacres, etc.)
  2. Les enfants-soldats (l'exploitation des enfants)
  3. Les viols collectifs systématiques
  4. L'expérience de la souffrance (via l'exil, l'errance, la maladie, la folie, la misère, la déchéance sociale, etc.)
  5. Les conflits interethniques
  6. L'oppression étatique
  7. La déliquescence du pouvoir (privatisation de la violence, bandes armées privées)
  8. Croyances et pratiques locales (sorcelleries, gris-gris...)
  9. Le pillage et l'extraction des ressources en Afrique
  10. Le trafic de drogue et la prolifération d'autres activités illégales

11. Les Africains comme principaux responsables des tragédies contemporaines

12. L'ingérence et/ou l'indifférence de la communauté internationale et des grandes puissances mondiales.

- Il y a les textes qui mentionnent explicitement les pays africains concernés par les faits (*Allah n'est pas obligé* (2000), *Quand on refuse on dit non* (2004) de Kourouma, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) de Tadj<sup>346</sup>, etc.). Et ceux qui mettent en scène des pays imaginaires, mais ces derniers sont toujours situés en Afrique – cela est généralement révélé par le biais d'indices textuels ou paratextuels – (*Johnny Chien Méchant* [2002], *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* [2002], etc.)
- L'événement génocidaire au Rwanda a suscité de nombreuses fictions. Sur les 46 fictions répertoriées, une quinzaine y est explicitement et exclusivement dédiée. Les fictions restantes traitent des conflits armés et des massacres interethniques (*Quand on refuse on dit non*). D'autres textes qui s'alignent davantage dans une visée générale de dénonciation des phénomènes de guerre en Afrique contemporaine y font des renvois sans équivoque (*Le Cavalier et son ombre* [1997] de Diop ; *Les enfants de la guerre* [2005] de Kodja-Ramata, etc.).
- Outre le Rwanda, trois autres événements historiques sont souvent explicitement nommés et ont inspiré plusieurs auteurs sont les conflits armés et les violences de masse<sup>347</sup>. Il s'agit de la guerre en RDC (*En suivant le sentier sous les palmiers* (2009) de Ngandu ; *Chroniques du Katanga* (2007) Ranaivoson (dir.), etc.), celle au Congo-Brazzaville (*Les petits-fils nègres de Vercingétorix* [2002] de Mabanckou ; *La traversée* [2005] de Djombo). Et dans une moindre mesure, les conflits en Côte d'Ivoire entre 2000-2002 (*Quand on refuse on dit non* [2004] de Kourouma, *Matins de couvre-feu* [2007] de Boni, etc.)

---

<sup>346</sup> Désormais *L'ombre d'Imana*.

<sup>347</sup> En RDC où des massacres de masse ont eu lieu et où l'on évoque aussi des actes génocidaires sur les populations hutues qui y ont trouvé refuge après avoir fui le Rwanda en 1994, après l'arrêt du génocide.

### 2.3.2. Publication, réception, diffusion

Les fictions, majoritairement, ont été publiées dans des maisons d'édition occidentales, surtout en France. Il est à noter qu'un grand nombre de ces textes ont peu, voire à peine circulé tant au niveau du public que de la critique. Différentes raisons peuvent expliquer cette situation :

- **La forte mobilisation des chercheurs autour des œuvres du génocide au Rwanda.** Ici, nous pensons notamment aux fictions associées à l'opération Fest' Africa.
- **Focalisation sur les œuvres d'auteurs de renom et celles consacrées par les prix littéraires.**

Ainsi, les romans suivants, *Allah n'est pas obligé* (2000)<sup>348</sup>, *Quand on refuse on dit non* (2004)<sup>349</sup>, *Johnny Chien Méchant* (2002)<sup>350</sup>, *Les petits fils nègres de Vercingétorix* (2002)<sup>351</sup> et les fictions publiées dans le cadre de Fest' Africa retiennent davantage l'attention du fait de la notoriété de l'auteur ou de l'attention médiatique et critique reçue.

- **Le manque de quête esthétique de l'écriture des textes inscrits sous le signe de l'urgence**, visant essentiellement à dénoncer et à rendre compte de tragédies relevant de l'actualité immédiate.

On pense ici à des textes tels *Les « démons crachés » de l'autre république* (2005) de Zanzala, *Les enfants de la guerre : éteindre le feu par le feu ?* (2005) de Kodja-Ramata<sup>352</sup>, mais aussi *Au sortir de l'enfer* (2007) de Rurangwa, parmi d'autres. Ceux-ci sont marqués par un didactisme plutôt prononcé, voire envahissant. L'écriture tend à être avant tout informative rappelant, dans certains cas, le style journalistique. Les auteurs de ce type de texte s'inscrivent visiblement dans une logique de témoignage où ils ont produit une écriture « de l'urgence » visant essentiellement à communiquer, à adresser un message, à expliquer, à rendre compte. Plusieurs d'entre eux semblent, en effet, appartenir à ce groupe d'auteurs

<sup>348</sup> Prix Renaudot, Prix Goncourt des Lycéens 2000 et réédition sous le format poche qui est une indication de sa bonne diffusion.

<sup>349</sup> Réédition sous le format poche.

<sup>350</sup> Prix Fonlon-Nichols l'excellence littéraire 2003, le roman a été réédité sous le format poche et a été adapté au cinéma en 2008 sous le titre de *Johnny Mad Dog*.

<sup>351</sup> Réédition sous le format poche.

<sup>352</sup> Désormais *Les enfants de la guerre*.

que Coquio qualifie de « témoins non-écrivains »<sup>353</sup> et qui fait référence aux rescapés qui ont eu recours à l'écriture littéraire pour témoigner, transmettre l'expérience de douleur extrême de milliers de personnes. Nous sommes, ici, dans la posture de « l'écrivain »<sup>354</sup> qui selon Barthes, se distingue de l'écriture poétique de « l'écrivain » par un usage du langage comme un moyen de communication<sup>355</sup>. Notons que nous utilisons la notion d'écrivain, tel que Barthes la travaille dans le cadre de nos analyses.

### 2.3.3. Notes sur les auteurs

#### 2.3.3.1 Mobilisation des écrivains de la diaspora : les « écrivains témoins tiers » ou « écrivains (dit) tiers »

L'expression écrivain « témoin tiers » ou « écrivain tiers » que nous utilisons dans notre travail s'oppose à l'expression devenue courante « écrivain (dit) rescapé ». Elle renvoie à l'écrivain qui n'a pas vécu directement les tragédies<sup>356</sup>. Dans un premier temps, notons ainsi la participation d'un grand nombre d'écrivains résidant en dehors de leur pays d'origine – essentiellement en Occident (France, Canada, USA, etc.)<sup>357</sup>. Interpellés par l'ampleur des récents drames, ils les ont mis en discours. Pour la plupart, il s'agit de faits qu'ils n'ont pas vécus directement, mais qu'ils ont suivis indirectement (par le biais des médias, des divers réseaux de concitoyens, des proches, etc.). Leurs fictions se présentent comme des réflexions critiques ou des témoignages produits par des écrivains qui n'ont pas vécu directement les tragédies par rapport à des écrivains-rescapés. Quelques exemples d'écrivains relevant de cette catégorie de témoins indirects/externes (ou tiers) sont :

<sup>353</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 99.

<sup>354</sup> BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, coll. « Tel quel », 1964, pp. 147-153.

<sup>355</sup> Dans son article, Barthes distingue deux types d'auteurs : « l'écrivain » et « l'écrivain ». Selon le sémiologue, l'écrivain est celui qui transforme son langage en un matériau poétique, qui « travaille sa parole » et fait du « matériau en quelque sorte sa propre fin ». Il y a donc chez lui tout une quête de l'esthétique qui s'organise autour de la question « comment écrire ? ». Il se distingue de l'écrivain, homme « transitif », pour qui la parole « n'est qu'un moyen » pour communiquer, témoigner, expliquer, enseigner. Ainsi expliquée, la parole de l'écrivain apparaît comme un objet qui est moins travaillé. Selon Barthes, l'écrivain, en effet, « n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole », son but est de « dire en toute occasion et sans retard ce qu'il pense ». Son projet d'écriture s'inscrit clairement dans une logique de témoignage, de message à délivrer, « d'où l'aspect critique, urgent » de sa parole. (Barthes, 1964 : 148, 151, 152, 153). Il nous semble que cette typologie qu'opère Barthes ne tienne plus de nos jours de manière aussi schématique, en particulier dans le cas des littératures émergentes. Notons, par ailleurs, que le critique lui-même évoque déjà pour son époque la présence « d'un type bâtard : l'écrivain-écrivain » (*Ibid.* 153). Cela dit, des traits distinctifs que Barthes attribue à l'une ou à l'autre posture sont toujours une certaine validité et nous servent pour notre regard analytique.

<sup>356</sup> La notion du « tiers » qui est empruntée aux travaux de Catherine Coquio est traitée de façon spécifique plus loin.

<sup>357</sup> Voir le pays d'adoption qui est indiqué dans la colonne « Auteur ». Il est précédé par le pays d'origine de l'auteur.

Ahmadou Kourouma, Jean-Luc Raharimanana, Abdourahman Waberi, Boubacar Boris Diop, Pius Ngandu Nkashama, Benjamin Sehene, Nocky Djedanoum<sup>358</sup>, etc.

### 2.3.3.2 Diversité des auteurs : solidarité panafricaine

Signalons aussi que la grande diversité des auteurs réunis autour de l'actualité politique contemporaine des états africains démontre la solidarité d'un discours 'panafricain' qui a souvent été l'objet de polémiques. Tantôt critiqué pour sa dimension politique et engagée qui tend, par moment, à surplomber la quête esthétique de l'œuvre littéraire. Et tantôt salué précisément pour sa participation dans la construction d'un discours critique sur l'Afrique.

### 2.3.3.3 L'absence remarquée des écrivaines

Un autre fait intéressant à noter est la très faible participation des écrivains féminins. Parmi les la quarantaine d'auteurs répertoriés, trente-cinq sont des hommes ! Ces chiffres interpellent. Comment doit-on interpréter cette faible participation ? Cela suggère-t-il une certaine réticence chez les femmes à traiter de ce genre de sujets ? Nous ne le pensons pas, mais peut-être qu'une explication se trouve dans le genre utilisé. Dans le cas de cette littérature émergente de la guerre dans le discours africain, le traitement de phénomènes de violences extrêmes dans l'espace fictionnel semble moins prisé par les femmes car force est de constater que leur participation dans les récits de témoignage sur le génocide au Rwanda, par exemple, est plus importante. Par rapport aux hommes, nous répertorions, en effet, une nette majorité d'auteurs féminins ayant choisi le récit de vie ou l'autobiographie pour témoigner des événements. Et, étrangement les fictions sur le génocide sont avant tout écrites par les auteurs masculins.

---

<sup>358</sup> Lors d'un entretien avec l'universitaire Boniface Mongo-Mboussa, Djedanoum, l'initiateur de *Rwanda, écrire par devoir de mémoire*, a indiqué avoir suivi les événements à la télé : « Au départ, il y a eu les images de la télé. Je crois que je n'ai jamais vu de telles images. Certes il y a eu des images de guerres civiles chez nous. Mais une telle horreur en direct, c'était pour moi un véritable choc. Après cette réaction première, je me suis dit qu'il fallait agir », MONGO-MBOUSSA, Boniface, *op. cit.*, p. 165.

## **2.3.4. La forme : les modèles narratifs privilégiés**

### **2.3.4.1 Quelle poétique ?**

Dans l'ensemble, le genre narratif a été privilégié par rapport au genre poétique. Les raisons pouvant expliquer cette tendance sont sans doute liées au fait que la narration qui se veut une représentation offre à l'écrivain qui souhaite sensibiliser ou témoigner l'occasion de se raconter ou de raconter l'Autre. N'oublions pas que le rapport entre narration et *mimèsis* « engage [d]es relations entre le discours et les événements rapportés. Que les événements se révèlent être fictifs ou réels »<sup>359</sup>. En l'occurrence le genre narratif semble offrir un espace plus adéquat pour la mise en récit de l'expérience de la douleur.

### **2.3.4.2 Le roman**

La fiction romanesque apparaît indéniablement comme le genre privilégié par une nette majorité des écrivains : sur la cinquantaine d'ouvrages recensés, près de 40 sont des romans. Notons qu'il s'agit surtout du roman de type « réaliste ».

Visiblement, l'usage du roman est largement favorisé par les écrivains parce qu'il leur permet une liberté d'écriture à la fois proche et éloignée du réel. Dans ce sens, l'écriture réaliste est particulièrement prisée surtout lorsque le souci majeur est de rendre compte d'événements dramatiques. Les romans des auteurs répertoriés ne prétendent nullement imiter les violences en Afrique, mais par des procédés narratifs qui assurent au texte réaliste sa cohérence et sa vraisemblance, ils visent à représenter la réalité historique sous un jour différent. Dans nos analyses, nous revenons plus largement sur l'utilisation du genre romanesque pour mettre en discours les tragédies collectives.

### **2.3.4.3 La nouvelle**

Le choix de recourir à la nouvelle relève d'un petit nombre d'auteurs (Kangni Alem ; Liss, Waberi, etc.). Sa dimension brève semble offrir aux auteurs un espace adéquat pour une écriture dite de « l'urgence ». Les auteurs qui l'ont choisie témoignent d'une écriture qui

---

<sup>359</sup> ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF/Quadrige, coll. « Dicos Poche », 2009 [1<sup>er</sup> éd. 2002], p. 407.



se focalise surtout sur les violences et les combats comme on peut le voir dans *La gazelle s'agenouille pour pleurer* (2003), *Détonations et folie* (2007), etc. En ce sens, le recueil de nouvelles édité par Dominique Ranaivoson, *Chroniques du Katanga* (2008), qui rassemble une vingtaine de nouvelles écrites par de jeunes auteurs congolais préoccupés par les violences au Katanga offre un bel exemple d'espace dédié à une parole collective de l'urgence.

#### **2.3.4.4 Les recueils de fictions**

Un certain nombre de textes ne relevant pas de la nouvelle sont regroupés ici. Il s'agit des livres de Raharimanana, *Rêves sous le linceul* (1998), de Waberi, *Moisson de crânes* (2000), de Tadj, *L'ombre d'Imana* (2000), et qui comprennent des textes fictionnels courts et dont le genre semble indéterminé. Ces textes traduisent des écritures nouvelles, hybrides et inclassables (notons la présence de textes ressemblant à des nouvelles et à des poèmes en prose, etc.,) que font émerger les événements de guerre.

### 2.3.5. Du côté de la critique

Cette dernière sous-partie fait le point sur la réception critique de la littérature de la guerre qui est en construction. A ce jour, on compte très peu d'études d'envergure consacrées à ce corpus sauf dans le cas de la production liée au génocide au Rwanda. Le troisième tableau qui suit signale des études majeures, innovatrices et/ou pionnières de langue française liées à cette thématique de la guerre. Comme pour le tableau précédent, quelques observations générales sont proposées.

#### 2.3.5.1 Tableau 3 : La critique et les fictions des crises extrêmes en Afrique

Le tableau 3 intitulé « La critique et les fictions africaines des conflits armés et des violences de masse » signale uniquement des ouvrages publiés portant sur la thématique de la guerre dans les littératures africaines contemporaines. Nous précisons, par ailleurs, que pour des raisons pratiques, les thèses ne figurent pas dans le tableau. Depuis ces cinq années, plusieurs thèses consacrées aux fictions du génocide au Rwanda (notamment celles de Fest'Africa) ont été soutenues et bien d'autres sont en cours. Compte tenu de leur nombre important elles n'ont pas été incorporées au tableau, mais nous indiquons néanmoins quelques-unes récemment soutenues dans nos remarques. Enfin, il est à noter que plusieurs articles intéressants sur la thématique de la guerre (essentiellement à la littérature du génocide au Rwanda et aux romans des conflits armés identifiés comme pionniers - *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant*) ont vu le jour. Mais nous ne les avons pas tous signalés. Cependant, nous mentionnons des travaux collectifs qui traitent strictement ou largement de cette question, dont deux numéros de revue.

La première colonne « Études majeures » indique des ouvrages publiés qui explorent exclusivement le thème de la guerre alors que la deuxième « Actes de colloque et études collectives » signale les travaux collectifs qui proposent des études importantes. Enfin, il est à noter que les textes soulignés renvoient aux travaux essentiellement ou uniquement dédiés aux créations du génocide des Rwandais tutsis.

TABLEAU 3.

## La critique et les fictions africaines des conflits armés et des violences de masse

TRAVAUX CRITIQUES PARUS DEPUIS 2000	
Études majeures	Actes de colloques et études collectives <sup>360</sup>
<b>COQUIO C. (2004)</b> <i>Rwanda, le réel et les récits</i>	<i>Africultures</i> , n° 12 « Rwanda 2000: mémoires d'avenir », 2002.
<b>NGANANG P., (2007)<sup>361</sup></b> <i>Manifeste d'une nouvelle littérature africaine</i>	BONNET V. (dir.) <i>Conflits de mémoire</i> (2004) <sup>362</sup>
<b>SEMUJANGA J. (2008)</b> <i>Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine</i>	<i>Éthiopiennes</i> , n° 71 « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003 <sup>363</sup> .
<b>MALONGA A.N. (2007)<sup>364</sup></b> <i>Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques</i>	DILI PALAI C. ; PARE D. (dir.), (2008) <i>Littératures et déchirures</i>
<b>NGANDU P. N. (2011)</b> <i>Écritures de guerre, écritures historiques</i>	<i>Études littéraires</i> , Vol. 35, n°1 « Afrique en guerre », 2003.
	Halen P. (dir.), 2007

<sup>360</sup> Dossiers de revue et ouvrages collectifs.

<sup>361</sup> Cet essai propose une réflexion sur le génocide dans la pensée africaine. Il est centré sur son impact sur le discours littéraire contemporain qui selon l'auteur ne peut plus exister de la même manière depuis le drame.

<sup>362</sup> S'appuyant sur les représentations de divers conflits (Seconde Guerre mondiale, conflits en Afrique, violences coloniales et post-coloniales, etc.) dans les littératures de différents espaces, cet ouvrage étudie notamment le travail de la mémoire. La deuxième section est entièrement consacrée au traitement des conflits africains de l'ère coloniale et post-coloniale dans les littératures africaines francophones.

<sup>363</sup> La plupart des articles figurant dans ce numéro sont consacrés au rapport entre guerre-littérature, notamment la représentation des conflits africains dans les fictions africaines contemporaines.

<sup>364</sup> Cet ouvrage sur la littérature congolaise présente la "littérature de guerre" qui a émergé après les guerres civiles de 1993 à 2002. L'auteur signale les fictions entièrement ou partiellement consacrées aux événements et analyse les romans d'Emmanuel Dongala, d'Alain Mabanckou, d'Henri Djombo, etc.

	<u>Les langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda</u>
	Gallimore R. B., (2005) <u>Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais</u>
	BLETON P. ; NYELA D., (2009) <i>Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine.</i>
	<i>Études Littéraires Africaines</i> , n° 32 « L'enfant-soldat : langages & images », 2011.
	BAZIÉ Isaac ; LUSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), (2011) <i>Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques</i>

### 2.3.5.2 Constats

Compte tenu de l'importance qu'a prise la thématique de la guerre dans les littératures africaines contemporaines avec la publication massive de récits fictionnels, nous avons souhaité examiner l'évolution du côté de la critique. En observant le tableau qui signale quelques études que nous avons identifiées comme pionnières et importantes nous voyons, à ce jour, une nette prédominance des études consacrées à la littérature du génocide des Tutsi. Du côté des fictions mettant en scène d'autres événements de guerre (incluant aussi les œuvres du génocide au Rwanda) on dénombre, en revanche trois références qui apparaissent comme majeures (*Guerres africaines et écritures historiques* de Ngandu [2011] ; *Lignes de fronts de Bleton : le roman de guerre dans la littérature africaine* et de Bleton et Nyela [2009] ; le dossier spécial « Afrique en guerre », in *Études littéraires*, Vol. 35, n°1, sous la direction d'Alexie Tcheuyap [2003]). Nous rappelons ici que deux des trois ouvrages cités sont collectifs (*Lignes de fronts* [2009] de Bleton et Nyela et le dossier spécial « Afrique en guerre », [2003]). Examinons-les de plus près.

#### *Littératures africaines, le thème de la guerre et la critique*

L'émergence des textes sur les conflits armés et les violences de masse étant récente, peu d'études majeures à ce jour – sauf dans le cas du génocide au Rwanda – ont vu le jour. Le nombre grandissant d'articles<sup>365</sup>, de colloques et de séminaires indique cependant un intérêt croissant pour ce sujet. Mais notons que ce sont surtout les œuvres liées au génocide au Rwanda qui mobilisent à ce jour l'essentiel de la recherche comme nous le verrons plus bas. Ces cinq dernières années ont néanmoins vu la publication de travaux intéressants et importants.

Mentionnons tout d'abord les réflexions de Nganang dans *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine* sur les tragédies africaines contemporaines et le discours littéraire africain. Son texte sera suivi des travaux critiques ciblés de Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ?* (2009), alors que paraît la même année *Lignes de fronts* la même année (2009) de

---

<sup>365</sup> Nous signalons par exemple :

1. DIOP, Boubacar Boris, « Génocide et devoir d'imaginaire », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », Jan.-Juin, 2009, pp. 365-381.
2. KAMENI, Alain Cry Pangop, "L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne", in PALAI, Clément Dili ; PARE, Daouda (dir.), *Littératures et déchirures*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 105-121.
3. NGALASSO, Mwatha Musanji, "Le trauma dans la littérature africaine et les mots pour l'écrire", in KUON, Peter (éd.), *Trauma et texte*, Frankfurt : Peter Lang, 2003, pp. 161-183.

Bleton et Nyela et, plus récemment *Guerres africaines et écritures historiques* (2011) de Ngandu. Ces derniers sont venus consolider un terrain critique occupé surtout par l'ouvrage précieux et incontournable de Coquio, *Rwanda, le réel et les récits* (2004), en termes d'études majeures, bien qu'il soit exclusivement axé sur les fictions du génocide au Rwanda.

### *La prédominance des travaux sur les fictions du génocide au Rwanda*

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, les travaux critiques sont surtout en lien avec les créations sur le Rwanda et c'est l'ouvrage de Coquio en 2004 qui apparaît comme une référence pionnière dans l'étude de la littérature du génocide avant d'être rejoint par l'ouvrage de Semujanga en 2009. Et parallèlement, des projets collectifs vont paraître dont le récent *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques* (2011), ouvrage dirigé par Isaac Bazié et Hans-Jürgen Lusebrink qui présente une majorité de textes sur les créations consacrées au génocide de 1994 en dépit de l'ouverture vers d'autres tragédies post-coloniales<sup>366</sup>. Comme indiqué plus tôt, les textes littéraires du génocide, notamment ceux commandés dans le cadre de l'opération Fest'Africa sont promptement investis par la critique africaniste. Fest'Africa et ses fictions ont constitué un véritable catalyseur non seulement pour les auteurs, mais visiblement pour la critique aussi. On n'a pour s'en convaincre qu'à observer les différents séminaires, colloques et projets collectifs organisés durant la décennie 2000 et qui ont mis en avant les fictions en question<sup>367</sup>. Au même moment, plusieurs mémoires et les thèses traitent de la littérature du génocide au Rwanda en s'intéressant surtout au corpus littéraire de Fest'Africa. Les thèses suivantes qui ont été soutenues au cours de ces cinq dernières années sont quelques exemples parmi bien d'autres :

---

<sup>366</sup>Bazié, ISAAC ; Lusebrink, HANS-JÜRGEN (éd.), *Violences postcoloniales : représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin : LIT VERLAG, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », vol. 4, 2011.

<sup>367</sup> Nous rappelons quelques projets collectifs organisés sur le génocide au Rwanda et la littérature :

- Colloque international : *Littérature, média et génocide au Rwanda*, Université de Metz, 2003 sous dir. Pierre Halen, Danièle Henky, Jean-Paul Kwisera, Jacques Walter.
- Colloque international : *Rwanda : récits du génocide, traversée de la mémoire*, Paris ENS, 2007 sous dir. Jean-Pierre Karegeye.
- Colloque international : *Le négationnisme du génocide rwandais : sens et usages d'un discours*, Québec, 2008, sous dir. Josias Semujanga et Théopiste Kabanda.

➤ BRINKER, Virginie (2011) :

« Le génocide des Tutsi au Rwanda dans les productions littéraires et cinématographiques. Construction, transmission et médiatisation de la mémoire face aux enjeux contemporains de la représentation de l'événement »<sup>368</sup>.

➤ SOUMARE, Zakaria (2010) :

« La représentation littéraire négro-africaine francophone du génocide rwandais de 1994 »<sup>369</sup>

➤ MENGUE-NGUEMA, Régina-Marciale (2009) :

« La représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004) »<sup>370</sup>

➤ AHIMANA, Emmanuel (2009) :

« Les violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone : le cas du Rwanda. Étude de langue et de style »<sup>371</sup>.

➤ RUDACOGORA, Augustin (2008) :

« Fictions, témoignages et autres genres littéraires du génocide dans le champ littéraire rwandais après 1994 »<sup>372</sup>.

---

<sup>368</sup> Thèse de doctorat : Littérature française. Paris : Université de Paris IV-Sorbonne, 2011. Dirigée par Beida Chikhi.

<sup>369</sup> Thèse de doctorat : Littérature française. Limoges : Université de Limoges, 2010. Dirigée par Michel Beniamino.

<sup>370</sup> Thèse de doctorat : Littérature comparée et francophone. Cergy-Pontoise : Université de Cergy-Pontoise, 2009. Dirigée par Christiane Chaulet Achour.

<sup>371</sup> Thèse de doctorat : Littératures française, francophones et comparée. Bordeaux : Université Michel de Montaigne, 2009. Dirigée par Jean-Michel Dévesa.

<sup>372</sup> Thèse de doctorat : Littérature comparée. Paris : Université de Paris-Nord, 2008. Dirigée par Xavier Garnier.

➤ AMOUGOU NDI, Stéphane (2007) :

« La représentation littéraire de la brutalité : le génocide rwandais dans quelques romans africains francophones »<sup>373</sup>.

Cette focalisation de la critique sur les textes du Rwanda est en phase avec la grande attention qu'a reçue l'événement dans le milieu littéraire africain en Occident, surtout depuis 1998, au point d'ignorer pendant longtemps les œuvres liées aux conflits armés, mais qui voit depuis peu la publication d'études majeures.

### *Qu'en est-il des travaux sur les autres tragédies ?*

Une des premières études sur le rapport guerre-littérature africaine qui paraît au cours des années 2000 nous vient du chercheur Michel Naumann en 2001 avec la publication de l'ouvrage *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »* [sic])<sup>374</sup>. Le texte n'est pas entièrement consacré à l'étude de la thématique de la guerre, mais un des quatre chapitres y est exclusivement dédiée. Il l'aborde avec intérêt dans les créations antérieures aux années 90 sans toutefois se limiter aux œuvres de langue française. Ainsi, il inclut celles des espaces anglophone et lusophone offrant, de ce fait, une approche comparatiste intéressante. Dans un second temps, le chercheur analyse le traitement de la guerre dans des créations contemporaines, mais du côté des fictions de langue française, il n'intègre que le roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*. Compte tenu de l'année de publication de l'ouvrage (2001), le choix du chercheur semblait encore très limité. Ironiquement, c'est surtout à partir de cette période que les fictions de guerre de langue française commencent à émerger massivement<sup>375</sup>.

La première contribution critique importante sur les fictions africaines contemporaines de la guerre (sans toutefois exclure des fictions du génocide au Rwanda) est le dossier collectif « **Afrique en guerre** » dans la revue *Études littéraires* coordonné par Alexie Tcheuyap en 2003. Avec la collaboration de plusieurs contributeurs de renom, il a consacré un numéro entier à l'étude de la représentation de la guerre dans les littératures africaines.

---

<sup>373</sup> Thèse de doctorat : Littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2007. Dirigée par Colette Camelin.

<sup>374</sup> NAUMANN, Paul, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »*), Paris : L'Harmattan, 2000.

<sup>375</sup> Pour son étude sur le thème de la guerre voir le chapitre 3 « Guerre et littérature », pp. 95-124.



Des articles paraîtront ensuite dans le cadre de projets collectifs, mais il faut attendre 2009 avant d'avoir une étude d'envergure avec la parution de l'ouvrage ***Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine***. Les auteurs, Bleton et Nyela, ne manquent pas de préciser que leur ouvrage vient combler un vide en matière d'étude approfondie sur la thématique de la guerre dans les littératures africaines :

Une rapide enquête documentaire nous convainquait de l'originalité et de la pertinence d'un tel projet. En effet, à l'exception du numéro thématique Afrique en guerre de la revue *Études littéraires*, publié sous la direction d'Alexie Tcheuyap (2003), de l'initiative d'un colloque organisé par l'équipe constituée autour de Janos Riesz en 2003 [...] ou de quelques travaux de recherche (articles, actes de colloque, mémoires ou thèses en cours) sur le génocide rwandais, l'écriture de la belligérance reste, pour la critique de la littérature africaine, un territoire en friche, un domaine encore peu exploré<sup>376</sup>.

Cet ouvrage écrit « à deux mains » comme précisent ses auteurs, fait donc figure de livre pionnier en matière de document critique sur la thématique de la guerre dans les littératures africaines. Brièvement présenté, il se concentre sur le genre romanesque où il fait « un discours sur le discours de la guerre » avec l'intention d'y découvrir l'existence potentielle « d'un genre, le roman de guerre, dans la littérature africaine »<sup>377</sup>. Les chercheurs ne privilégient pas une période particulière, ni un espace de production spécifique, mais proposent une vaste et ambitieuse étude de la représentation de l'expérience guerrière dans l'ensemble de la production littéraire coloniale et post-coloniale des espaces africains francophones, anglophones et lusophones<sup>378</sup>. Le critère reliant ces temps et ces espaces divers est le texte qui doit être un roman d'un auteur africain « centré sur la guerre et paru ou écrit en français ». Notons que quatre moments marquent l'étude et ils sont travaillés dans les quatre chapitres que comprend l'ouvrage : le traitement de la guerre dans le genre épique ; la représentation de la guerre durant l'ère coloniale de la perspective africaine ; la représentation de l'Afrique dans l'imaginaire coloniale française à l'ère des conquêtes où l'on découvre le soldat colonial européen et le guerrier africain ; la période post-coloniale et ses romans d'Afrique du chaos des indépendances à la période contemporaine où l'on rencontre, entre autres, la figure de l'enfant-soldat. Cette étude intéressante offre une introduction générale éclairante sur la thématique de la guerre dans les littératures africaines en langues européennes et s'illustre par une approche originale en consacrant

---

<sup>376</sup> BLETON, Paul, NYELA, Désiré, *op. cit.*, p. 17.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 29.

tout un chapitre à la littérature française coloniale qui rend compte d'un imaginaire de la guerre en lien avec l'Afrique. À n'en pas douter, elle propose des pistes de réflexion pertinentes.

Deux ans plus tard, en 2009, l'ouvrage est rejoint par *Guerres africaines et écritures historiques* de Ngandu et il vient renforcer la réflexion qui émerge sur l'inscription de la guerre dans le discours littéraire africain. Contrairement à l'ouvrage de Bleton et de Nyela, l'ouvrage reste dans l'espace francophone avec une approche sensiblement différente. L'auteur présente une collection d'articles liés à la question de la guerre en Afrique, notamment en RDC, son pays d'origine. Signalons également, outre la présence d'écrits critiques sur le discours des conflits, des textes offrant une lecture multiple sur la question de la violence guerrière dans le contexte africain. Il s'agit ainsi de l'approcher à l'ère contemporaine telle qu'elle se dévoile, violente et spectaculaire, dans les récentes créations ; d'observer ses destructions en RDC à travers des témoignages et des documents historiques, de courtes écritures de soi présentées sous la forme d'une chronologie historique, etc. Les portes d'entrée dans la réflexion sur la violence extrême en Afrique et son rapport avec la pensée africaine s'avèrent, en effet, multiples offrant de ce fait une approche originale et des pistes de lecture éclairantes, en particulier pour penser les créations africaines contemporaines liées à la représentation des conflits, mais plus généralement pour réfléchir sur la production culturelle de la violence au sein d'une société de consommation avide de sensations fortes.

Ainsi, succinctement introduites (car nous les mentionnerons de nouveau au cours de nos différentes analyses) se présentent les ouvrages critiques importants qui viennent combler un terrain encore peu exploré alors même que les créations sur la guerre en Afrique contemporaine se comptent par plusieurs dizaines et continuent d'émerger. D'autres recherches d'envergure (en cours) sont attendues afin de cerner les contours complexes de cette écriture prolifique de l'expérience guerrière.

## Conclusion du chapitre

Au cours de ce chapitre axé sur l'émergence du discours de la guerre dans la production africaine contemporaine, nous avons relevé un certain nombre d'éléments intéressants. Tout d'abord, la forte mobilisation des Africains pour témoigner des récents drames en Afrique par le biais de l'écriture littéraire. Ils privilégient essentiellement une approche fictionnelle avec le roman largement en tête suivi de la nouvelle. Entre 1998-2010 on observe une prolifération des fictions de guerre avec une production de près d'une cinquantaine de textes qui est amenée à augmenter dans les années à venir.

Dans un deuxième temps, nous avons indiqué que 1998 constitue une année marquante dans l'émergence de cette littérature spécifique. Celle-ci voit le début de toute une effervescence autour de la mémoire du génocide dans le milieu littéraire africain en France. Rappelons qu'en même temps qu'elle réaffirme avec force le discours engagé qui caractérise la tradition littéraire africaine. L'opération Fest'Africa 1998 « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » en est l'exemple le plus criant. Et cette opération mémorielle est portée à son apogée en 2000 lorsque paraissent les fictions. Au même moment, la publication du roman *Allah n'est pas obligé* de Kourouma va inscrire l'année 2000 comme une année phare dans le discours africain de la guerre. Ces premières fictions inaugurent dès lors une période de publication intense autour de la mémoire du génocide et des conflits armés. Les romans de Mabanckou, de Couao-Zotti, de Dongala qui sont publiés en 2001 et 2002 sont promptement rejoints par un nombre impressionnant de fictions, toutes caractérisées par une même volonté : décrire et décrier ce temps de violences extrêmes et de destruction de vies humaines. Cette époque de mort brutale et massive est l'expression extrême de cette négation de la vie qui ponctue le quotidien de diverses régions en Afrique post-coloniale. Aussi, pour dénoncer cette « économie de la mort » (Mbembe) qui caractérise ces sociétés, de nombreux auteurs ont recours à une violence langagière singulière.

Avec les écritures des tragédies guerrières on est surtout dans une logique de « la violence pour la violence ». Cette spirale infernale nous emmène dans des mondes monstrueux visibles dans les textes pionniers (*Rêves sous le linceul*, *Allah n'est pas obligé* et *Johnny Chien Méchant*). Ils témoignent d'une mise en scène extrêmement violente de

l'événement guerrier et cette dynamique de la violence extrême est perceptible dans une partie importante des créations contemporaines. L'intensité avec laquelle elle se dévoile interpelle et sollicite une réflexion sur la violence (ses multiples formes, sa structure, sa dynamique et ses effets) afin d'approcher ces fictions comme des produits complexes issus d'un contexte de violence multiple et radicale. C'est ce que nous proposons de faire dans le chapitre suivant qui problématise la violence (notamment celle qui est extrême) et sa représentation.

### CHAPITRE 3.

## LA VIOLENCE ET SON ÉNONCIATION : CONSTATS, ENJEUX, THÉORIES

*« À l'état de nature succèdent la domination, la torture et la persécution ; l'ordre débouche sur la révolte et le massacre festif. La violence demeure omniprésente. Son règne est coextensif à l'histoire du genre humain, du début à la fin. La violence crée le chaos et l'ordre crée la violence. Le dilemme est absolu ».*

Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*<sup>379</sup>

Qu'est-ce que la violence ? Où commence-t-elle (l'insulte, l'agression physique) ? Et comment situer les faits relevant de la violence morale ou symbolique par rapport à la violence physique ?<sup>380</sup> Comment la penser lorsqu'elle est extrême et semble échapper à l'entendement humain ? Voilà quelques interrogations auxquelles nous confrontent notre

---

<sup>379</sup> SOFSKY, Wolfgang (1998), *op. cit.*, p. 12.

<sup>380</sup> A ce propos, l'anthropologue Régis Meyran indique que la violence physique et morale (ou symbolique), qui ne relèvent pas du même ordre, sont difficilement comparables (Meyran 2006 : 8).

sujet et ce chapitre, centré sur les théories de la violence, tentera d'apporter des éléments de réponse.

Lorsqu'on pénètre dans le champ de la violence, on s'expose et se heurte indubitablement à une multitude de questionnements et de zones d'ombre. C'est un terrain de recherche infiniment vaste et complexe qui semble toujours inépuisable et réfractaire aux certitudes – sauf à celle de sa permanence –. Si la violence s'avère aussi vieille que l'humain, comme lui, elle demeure un mystère à bien des égards du fait de son caractère multiple et instable. Son évolution permanente et sa capacité illimitée à s'adapter à différents contextes pour renaître sous des formes inédites la rendent difficile à cerner. D'où la nécessité de renouveler les outils théoriques pour l'approcher, confie le sociologue Michel Wieviorka dans *La violence* (2005). Car la violence « varie d'une période à une autre, dans ses formes concrètes, qui dessinent pour chaque époque historique un 'répertoire' »<sup>381</sup>. De ce fait, si les réflexions pionnières de Thomas Hobbes<sup>382</sup>, de Jean-Jacques Rousseau<sup>383</sup>, de Sigmund Freud<sup>384</sup>, de Norbert Elias<sup>385</sup>, d'Hannah Arendt<sup>386</sup>, de Michel Foucault<sup>387</sup>, de Konrad Lorenz<sup>388</sup>, entre autres, s'avèrent toujours précieuses pour la penser, la violence réapparaît néanmoins à certaines conjonctures historiques comme un terrain en friche à sonder de nouveau. Dans ce sens, les travaux contemporains apportent des éclaircissements tout en soulevant de nouvelles interrogations qui rappellent bien toute sa complexité.

---

<sup>381</sup> WIEVIORKA, Michel, *La violence*, Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, p. 19.

<sup>382</sup> Cf. *Léviathan* (1651). Dans cet ouvrage, le philosophe dépeint la nature humaine partant de la thèse que la violence est innée chez l'homme et que c'est à la société, en instaurant l'ordre, de canaliser cette violence fondamentale.

<sup>383</sup> Cf. *Du contrat social* (1762).

<sup>384</sup> Cf. *Au-delà du principe du plaisir* (1920) ; *Malaise dans la culture* (1930).

<sup>385</sup> Cf. *La Civilisation des mœurs* (1939).

<sup>386</sup> Cf. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1966. Dans notre cas, nous nous intéressons en particulier à cette notion de « banalité du mal » selon laquelle certains actes de grande violence commis par des individus ne peuvent pas être attribués à une méchanceté, une inhumanité, une pathologie ou une vision idéologique particulière. Ainsi, les actes monstrueux qui ont été commis par un individu « ordinaire » semblent, selon l'auteure, davantage résulter d'un exceptionnel sens du devoir et d'une absence totale de réflexion sur les conséquences de leurs actes. C'est ainsi que la philosophe estime qu'un individu ordinaire, en exécutant ses tâches sans jamais les questionner, peut commettre des crimes les plus extraordinaires. Si les idées qu'elle avance sont particulièrement intéressantes, il nous faut toutefois signaler que le constat que fait Arendt résulte d'un cas bien précis qu'elle a étudié : celui d'Adolf Eichmann. Son étude du cas Eichmann ne peut, à elle seule, expliquer le basculement de l'individu ordinaire dans la perpétration de violences extrêmes, car selon les situations et les individus, d'autres facteurs entrent en jeu. Sur ce point lire *Purifier et détruire* de Jacques Sémelin.

<sup>387</sup> Cf. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1998 [1966].

<sup>388</sup> Cf. *L'agression. Une histoire naturelle du mal* [traduit de l'allemand par Vilma Fritsch], Paris : Flammarion, coll. « Champs/Champ psychologique », 1977 [1969].

À ce jour, les études conduites qui ont nourri différentes écoles de pensée laissent apparaître notamment trois grands modèles de la violence : biologique, sociale et psychologique, qui ont à leur tour suscité controverses et réactions diverses. Le premier part du postulat que la violence est innée à la nature humaine. On retrouve ici la pensée de Hobbes pour qui l'homme est « un loup pour l'homme » : l'auteur évoque ici la bête qui sommeille en chaque être humain ; cette part instinctive constituante de l'être. Rappelons ensuite l'hypothèse d'une origine sociale de la violence qui fait écho aux pensées de Rousseau en identifiant la société et la culture comme étant responsables de la perversion de la nature humaine qui est au départ fondamentalement bonne. Enfin, c'est à Freud que l'on doit l'origine d'une détermination psychologique de la violence lorsqu'il introduit vers 1920 l'idée d'une existence d'une pulsion de mort et de destruction chez l'être humain.

Commentant ces différentes théories et écoles de pensée, Jean-François Dortier remarque surtout l'impossibilité d'avoir pu, à ce jour, penser de façon « globale » et pertinente l'objet de la violence :

[...] personne n'a encore été capable de proposer un modèle global et cohérent de la violence qui prenne en compte le problème dans toute son ampleur historique et dans la variété de ses manifestations (des formes de violence privée aux multiples formes de violence collective), qui sache articuler entre elles les différentes dimensions du phénomène biologique, anthropologique, social, psychologique [...]<sup>389</sup>

Mais compte tenu du caractère très hétérogène et instable de la violence qui est d'ailleurs systématiquement rappelé par les spécialistes du domaine, on peut se demander si l'élaboration d'un tel modèle « global » de la violence est de l'ordre du possible. Et si c'est le cas, on peut s'interroger quant à la pertinence de proposer un modèle global pour les multiples contextes de violence. La solution demeure dans un renouvellement régulier des outils théoriques comme l'a indiqué Wieviorka.

Pour penser la violence de façon générale, nous nous appuyons sur quelques définitions minimales proposées par des spécialistes du domaine. Ceci nous permettra alors de souligner quelques-uns de ses aspects clefs qui nous interpellent dans le cadre de notre recherche. Le présent chapitre problématise la violence et son énonciation en puisant dans diverses disciplines (anthropologie, sociologie, psychologie sociale, psychiatrie, etc.). Il vise à

---

<sup>389</sup> DORTIER, Jean-François, « Sommes-nous des brutes ? Violence et nature humaine », in *Les mécanismes de la violence*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, p. 247.

poser des repères théoriques afin de construire un cadre de réflexion pour analyser la figuration des conflits armés et des violences de masse dans notre corpus littéraire. Dans cette optique, les travaux de Wieviorka, de Maffesoli<sup>390</sup>, de Françoise Héritier<sup>391</sup>, de Nancy Scheper Hughes & Philippe Bourgois<sup>392</sup>, de Jacques Sémelin<sup>393</sup>, de Wolfgang Sofsky<sup>394</sup>, de Louis Crocq<sup>395</sup>, d'Elaine Scarry<sup>396</sup>, sont des références majeures.

Dans un premier temps, nous nous attardons sur quelques traits majeurs de la violence en vue de poser quelques jalons sur cette notion. Par la suite, nous nous intéressons tout particulièrement à la question de la « violence extrême », ce stade absolu où la violence « se libère de toutes considérations et [...] se métamorphose en cruauté »<sup>397</sup>. Enfin, dans l'optique de penser la mise en récit des tragédies, la dernière partie explore le rapport entre violence et langage en problématisant la guerre en tant qu'événement traumatique et la douleur extrême en tant qu'expérience destructrice de langage.

---

<sup>390</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *Essais sur la violence banale et fondatrice*, op. cit.

<sup>391</sup> HÉRITIER, Françoise (dir.), *De la violence I* (Séminaire de F. Héritier), Paris : Odile Jacob, 2005 [1<sup>e</sup> éd. 1996].

<sup>392</sup> BOURGOIS, Philippe; SCHEPER-HUGHES, Nancy (dir.), *Violence in war and peace: an anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, 2009 [1st ed. 2006].

<sup>393</sup> *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005. Des articles sont signalés plus loin.

<sup>394</sup> *L'ère de l'éprouvante : Folie meurtrière, terreur, guerre* (traduit de l'allemand par Robert Simon), Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2002 [1<sup>e</sup> éd. 2002] ; également *Traité de la violence* [traduit par Bernard Lortholary], Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998 [1<sup>e</sup> éd. 1996].

<sup>395</sup> CROCQ, Louis, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999.

<sup>396</sup> SCARRY, Elaine, *The body in pain: the making and unmaking of the world*, New York: Oxford University Press, 1985.

<sup>397</sup> SOFSKY, Wolfgang (1998), op. cit., p. 49.



## 3.1. De la violence à la violence extrême

### 3.1.1. La violence, une notion complexe

#### 3.1.1.1 Rebelle et inaccessible

La violence renvoie à de multiples actes : phénomènes, événements et actions individuelles ou collectives, 'pluricausals' et pluridimensionnels allant de la forme la plus banale à la plus cruelle (injure, fessée, viol, meurtre, génocide)<sup>398</sup>. Sa grande diversité qui évoque sa nature parcellaire la rend rebelle à toute définition stable, d'où l'insistance de Maffesoli sur sa dimension « convulsive, informe, irrégulière et trouble » dans *Essais sur la violence : banale et fondatrice*<sup>399</sup>.

Cette perception qui est généralement partagée par les spécialistes du domaine<sup>400</sup> est bien résumée par les anthropologues Bourgois et Scheper-Hughes :

Nous ne pouvons pas dire que nous "savons" exactement ce qu'est la violence. Elle ne peut pas être aisément objectivée et quantifiée [...]. La violence [...] défie toute catégorisation simplificatrice. Elle peut être tout et rien ; légitime ou illégitime ; visible ou invisible ; nécessaire ou inutile et gratuite ou profondément rationnelle et tactique<sup>401</sup>.

Le caractère insaisissable de la violence est ici clairement souligné. Néanmoins, nous verrons que des traits récurrents apparaissent dans les diverses définitions relevées.

---

<sup>398</sup> Cf. Wieviorka : « Le mot de violence, en effet, s'applique à d'innombrables phénomènes, il qualifie toutes sortes d'événements et de conduites, individuelles et collectives – la délinquance, le crime, la révolution, le massacre de masse, l'émeute, la guerre, le terrorisme, le harcèlement, etc. » (Wieviorka, 2005 : 14).

<sup>399</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *op. cit.*, p. 5.

<sup>400</sup> Outre les travaux mentionnés de Michel Wieviorka et de Françoise Héritier, voir MICHAUD, Henri, *La violence*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 [1<sup>e</sup> éd. 1986].

<sup>401</sup> Cf. "We cannot say that we "know" exactly what violence is. It cannot be readily objectified and quantified [...] Violence [...] defies easy categorization. It can be everything and nothing; legitimate or illegitimate; visible or invisible; necessary or useless and gratuitous or utterly rational and strategic". BOURGOIS, Philippe ; SCHEPER-HUGHES, Nancy, *Violence in war and peace: an anthology*, Oxford: Blackwell Publishing, 2009 [1<sup>st</sup> ed. 2006], p. 2. Notre traduction.

### 3.1.1.2 Repères liminaires

Dérivé du latin *violare*<sup>402</sup> signifiant porter atteinte, agresser, transgresser, le terme « violence » renvoie à l'idée de contraindre par la force. En ce sens, on rappelle les définitions minimales de l'anthropologue Régis Meyran et Wieviorka. Le premier postule que « la violence est un acte consistant à user de la force (physique ou psychologique) de façon à contraindre quelqu'un (ou un groupe) à agir contre sa volonté »<sup>403</sup>. Wieviorka va dans la même direction : la violence est « une atteinte par la force à l'intégrité physique, intellectuelle ou morale d'une personne ou d'un ensemble de personnes »<sup>404</sup>. Mais cette définition minimale, généralement adoptée pour expliquer la violence ne nous suffit pas dans le cadre de notre étude qui explore l'univers de la violence extrême à différents niveaux (sociologique, anthropologique, symbolique, esthétique)<sup>405</sup>. Afin d'aller plus en profondeur dans notre réflexion sur la violence, examinons les définitions d'Héritier et de Scheper-Hughes & Bourgois. Celles-ci exposent ses aspects saillants et ensemble donnent une vision globale de la violence qui nous servira de repère conceptuel.

Pour Héritier, la violence est :

[...] toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets inanimés [...] Des violences se veulent légitimes : ce sont celles de la loi, et des peines appliquées à ceux qui l'enfreignent. Selon leur nature et leur diversité, elles posent la question des conditions de légitimité de la révolte et de l'insoumission<sup>406</sup>.

Et chez Bourgois & Scheper-Hughes :

La violence est un concept instable - non-linéaire, fondateur, destructeur, et reproducteur. Elle est mimétique [...] « Le même produit le même » [...] La violence engendre la violence.

---

<sup>402</sup> Ce verbe vient du nom latin *vis* qui désigne 'force' et 'viguer'.

<sup>403</sup> MEYRAN, Régis, *op. cit.*, p. 7.

<sup>404</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 13

<sup>405</sup> Pour une introduction critique et succincte de la violence voir le texte de Meyran : « La violence, un objet d'étude en expansion », in MEYRAN, Régis (dir.), *Mécanismes de la violence*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, pp. 7-12.

<sup>406</sup> HÉRITIER, Françoise, *op. cit.*, p. 32.

Nous pouvons alors parler de spirales de la violence - ou [...] d'un continuum de la violence<sup>407</sup>.

La définition d'Héritier rappelle les notions de rupture, de perte, de destruction sur les plans physique et psychique, mais surtout elle met en avant la dimension institutionnelle de la violence où celle-ci, entre les mains de l'État, devient légitime : le droit de punir, le droit de réprimer, le droit de tuer. Notons, par ailleurs, que chez Héritier la violence est surtout une construction<sup>408</sup>. De leur côté, Bourgois et Scheper-Hughes mettent davantage en évidence son caractère hétéroclite, insaisissable, complexe, ambivalent et reproducteur qui sont d'autres caractéristiques clefs.

À ces définitions, ajoutons trois autres aspects qu'il semble important de relever dans le cadre de notre travail. Tout d'abord, rappelons que la violence est fondatrice et créatrice, elle instaure toujours quelque chose de nouveau dans les différents domaines qu'elle touche. Par exemple, une nouvelle norme, un nouvel ordre sur les plans artistiques, politiques. Ensuite, avec Meyran, rappelons que la nommer consiste à se situer sur le terrain de l'éthique en jugeant de ce qui est bien ou mal<sup>409</sup>. Enfin, il s'agit de ne pas écarter la dimension « instinctive » et pulsionnelle de la violence et d'envisager celle-ci comme une conduite naturelle qui habite l'espèce humaine et qui serait indispensable à sa survie. Pour Meyran, en effet, le « substrat naturel »<sup>410</sup> de la violence ne devrait pas être écarté de toute réflexion sur la violence, car l'acte violent, outre le rapport étroit qu'il entretient avec le contexte culturel et l'idéologie, est aussi lié à des notions telles que l'agressivité, les pulsions, la *libido*, les hormones<sup>411</sup>.

Sans ignorer d'autres éléments complémentaires que nous intégrerons au fur et à mesure, ces pistes laissent apparaître les traits fondamentaux de la violence, dont quatre en particulier que nous proposons de relever : 1) rupture/perte ; 2) *hybris*/excès ; 3) reproductivité ; 4) ambivalence.

---

<sup>407</sup> Cf. "Violence is a slippery concept - non linear, productive, destructive, and reproductive. It is mimetic [...] 'Like produces like,' [...] Violence gives birth to itself. So we can rightly speak of chains of violence - or [...] - a continuum of violence", BOURGOIS, Philippe ; SCHEPER-HUGHES, Nancy, *op. cit.*, p. I. Notre traduction.

<sup>408</sup> Cf. « La violence n'est pas innée chez l'homme [...] elle est toujours construite, en fonction de besoins, désirs, passions, et aussi rêves et folies meurtrières de gouvernants. Elle s'acquiert par l'éducation », *Ibid.*, p. 31.

<sup>409</sup> Meyran rappelle que la violence pose le problème des limites de la conscience du « moi » puisque s'interroger sur l'acte violent incite le sujet à considérer un ensemble de choses liées à la question du choix, du libre arbitre, de la volonté ou de la responsabilité et à l'éthique. MEYRAN, Régis, *op. cit.*, p. 9.

<sup>410</sup> *Ibid.*

<sup>411</sup> *Ibid.*

## 3.1.2. Aspects de la violence

### 3.1.2.1 Rupture, perte

D'un point de vue général, l'idée d'une force imposée qui provoque une perte ou une rupture dans la vie de l'individu ou du groupe social se présente comme le trait fondamental de la violence. En agencant les mots « crise », « absence », « dérèglement », « désordre » et « désorganisation », Wieviorka privilégie la perspective de l'approcher comme l'expression d'une rupture, d'une mise en crise (limitée ou totale) et en cause d'un certain ordre établi.

Qu'elle se présente sous une forme banale ou grave, la violence crée toujours une rupture sur le plan psychique ou physique chez l'individu ou le groupe social. Elle engendre un état de perte qui prend, selon les situations et le degré de violence, différents visages : perte d'autorité, de confiance en soi pouvant conduire à une crise de l'identité ou dépossession de soi; perte de repères ; « désubjectivation » (Wieviorka) ; dégradation physique et psychique pouvant entraîner la mort. Ces états de crise engendrés par l'acte de violence, selon leur gravité, sont identifiés sur le plan psycho-médical comme des « troubles », des « aliénations », des « traumatismes (psychiques ou physiques) », des « névroses », etc. On retiendra donc comme premier élément de définition que la violence bouscule l'état ou l'ordre initial des choses et instaure une rupture.

### 3.1.2.2 «Hybris» et excès

Du mot latin *excessus*, l'excès renvoie à ce qui « dépasse la mesure moyenne ou jugée normale » ; ce « qui va au-delà des limites permises » pour être du côté du trop et de la démesure. Il est un déterminant important de la violence et c'est, entre autres, sa dimension excessive qui la rend méprisable et « toujours inquiétante »<sup>412</sup>.

En tant que trait majeur, l'excès nous permet de comprendre les hystéries et déchaînements collectifs qui conduisent à des actes de violence extrême. Et dans le même temps, le recours aux représentations fortes ou sensationnalistes qui dérangent. Nous verrons alors que dans le contexte de la création littéraire, l'emploi d'une écriture outrancière est, d'une certaine façon nécessaire parce que l'excès, à travers une écriture

---

<sup>412</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *op. cit.*, p. 40.

extrême, libère l'auteur temporairement du sentiment de précarité existentielle. Nous reviendrons plus largement sur les notions de l'excès, mais aussi de l'extrême dans la troisième partie de notre étude.

### 3.1.2.3 Reproductivité

La violence engendre la violence (« violence gives birth to itself »<sup>413</sup>). On parle alors de sa dimension reproductive, mais aussi d'enchaînement de violence lorsqu'une violence initiale éclate. Pour René Girard, cet aspect indique « qu'il est plus difficile d'apaiser le désir de violence que de le déclencher »<sup>414</sup>. Il appuie ses propos en citant l'exemple du sang versé qui appelle irrémédiablement à la « vengeance du sang »<sup>415</sup> selon la conviction que la victime qui a été tuée n'est réellement vengée que lorsque le sang du meurtrier est versé de la même manière. Plus loin, le philosophe ajoute que « la violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver *une* victime de rechange »<sup>416</sup>. L'utilisation de l'article indéfini « une » indique l'identité/l'aspect aléatoire de la victime de rechange, l'essentiel étant d'avoir quelque chose ou quelqu'un pour assouvir sa vengeance.

Ce trait met en évidence la place importante du ressentiment dans la « construction » de la violence. Dans son article « Le ressentiment dans l'Histoire »<sup>417</sup>, Marc Ferro le définit comme un phénomène complexe où l'individu – ou le groupe social – en tant que victime, nourrit avec colère, souffrance et une envie de vengeance le souvenir d'une injustice, d'une humiliation, « [d'] une blessure, [d'] une violence subie [d'un] un affront [ou d'] un traumatisme »<sup>418</sup> face auquel il n'a pas pu réagir. Le ressentiment est ainsi le lieu d'un vécu négatif dont on refuse l'oubli. Cette « reviviscence de la blessure passée »<sup>419</sup> peut à tout moment exploser en une violence, négative (destructrice) ou fondatrice (selon l'idée de révolte, de révolution qui libère l'opprimé). Le point que nous souhaitons relever ici est que tout foyer d'amertume, de rancœur constitue une source de violence contingente.

---

<sup>413</sup> BOURGOIS, Philippe & SCHEPER-HUGHES, Nancy, *op. cit.*, p. 2.

<sup>414</sup> GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 2006 [1<sup>er</sup> éd. 1972].

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 11. Nous soulignons.

<sup>417</sup> FERRO, Marc, « Le ressentiment dans l'Histoire » in *Culture et mémoire* HÄHNEL-MESNARD, Carola & al. (dir.), Paris : École de Polytechnique, 2009, pp. 17-23.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>419</sup> *Ibid.*

De ce fait, alimentée par la vengeance et le ressentiment, la violence se reproduit, s'enchaîne jusqu'à se transformer potentiellement en un processus de représailles infini. C'est un aspect intéressant qui nous permet, par ailleurs, d'éclairer la dynamique de violence qui caractérise le discours littéraire africain post-colonial. Cette parole contestatrice, agressive et macabre, née d'une déchirure et, visiblement, de sentiments de colère, d'amertume et de révolte continue de travailler les créations contemporaines. Aussi, au cours de nos analyses, nous verrons que l'écriture de ses écrivains est portée par une violence inouïe, parfois à la limite du tolérable. Et on aurait tort de n'y voir qu'un simple « legs » esthétique des grandes plumes subversives africaines et/ou qu'un effet de mode en phase avec une époque où la violence est un produit culturel de consommation.

#### **3.1.2.4 Ambivalence : violence destructrice et créatrice**

Évoquons maintenant sa dimension ambivalente qui s'observe dans ses multiples facettes où elle est à la fois rupture, destruction, mais aussi création, construction. Aussi, chez le sujet, l'objet de la violence s'avère à la fois fascinant et répulsif. C'est en jouant sur de telles contradictions (destruction v/s construction ; fascination v/s répulsion) que la violence révèle sa complexité et sa nature insaisissable. Voyons maintenant deux exemples qui l'illustrent.

##### *La violence fondatrice : l'exemple de la dissidence*

La violence, généralement, évoque plus spontanément l'idée de destruction que de construction. Pourtant, la subversion qu'elle provoque révèle souvent sa dimension « fondatrice » et « créatrice » indiquant par la même occasion son aspect contradictoire et ambivalent. De ce fait, dans sa dimension subversive elle peut se révéler fondatrice, constructive. C'est le cas du phénomène de la dissidence. Pour Maffesoli, en effet, le phénomène de la dissidence, dans sa dimension de désordre, de destruction (incendies, activités illégales, dégradations des espaces publiques, etc.), participe paradoxalement à la construction du fait social et illustre « l'aspect constructif »<sup>420</sup> de la violence. Il explique que ces déchaînements de désordre, de colère violente sont un cri spontané contre un système profondément normé, clos, arc-bouté sur « une organisation aseptisée de l'existence » qui

---

<sup>420</sup> MAFFESOLI, Maffesoli (2009), *op. cit.*, p. 21.

exclut tout sujet qui n'y adhère pas<sup>421</sup>. En ce sens, les cris de fureurs et actes de destruction peuvent être interprétés comme une explosion d'énergie brute, « pure et rebelle »<sup>422</sup> qui se vit dans l'immédiateté et s'avère donc non-réfléchie. Et celle-ci n'est rien d'autre que la manifestation d'un refus d'atomisation et un « vouloir-vivre irrépressible »<sup>423</sup>.

Examinée sous cet angle, la dissidence dévoile l'aspect antithétique de la violence où le chaos qu'elle provoque peut renvoyer à une source d'énergie créatrice « qui renouvelle la structuration sociale »<sup>424</sup>. De tels constats incitent le sociologue à déclarer que des conduites destructives, transgressives ou anomiques deviennent les bâtisseuses ou les réformatrices d'une fondation sociale nouvelle<sup>425</sup>.

### *La violence attire et répugne*

Outre cet exemple, nous songeons aux formes extrêmes de violence (tortures, mutilations corporelles, massacres, etc.) qui fascinent le sujet qui y est confronté tout autant qu'elles le répugnent. Les actes de cruauté révèlent, en effet, avec force la dimension ambivalente de la violence. Nous y reviendrons, mais d'ores et déjà intéressons-nous aux formes ultimes de violence.

---

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>425</sup> Le « plaisir de détruire [de la violence de type anomique] est toujours le garant d'un désir de construction » (Maffesoli 2009 : 23).

## 3.2. La violence à l'ère contemporaine : les « violences extrêmes » en question

Dans sa dimension extrême, la violence occupe une place centrale dans notre travail, car elle nourrit l'imaginaire de nos écrivains. En ce sens, nous nous appuyons essentiellement sur les travaux de l'historien-politologue, Jacques Sémelin qui s'intéresse aux formes ultimes de violence qui semblent caractériser les conflits contemporains<sup>426</sup>. La notion de « violence extrême » qu'il conceptualise depuis les années 2000 jouit d'une visibilité grandissante et fédère les travaux de différents chercheurs<sup>427</sup>. Et elle nous servira de modèle pour penser les conflits en Afrique contemporaine.

### 3.2.1. L'après-guerre froide et l'émergence des nouveaux conflits

Nombre de chercheurs travaillant sur la violence à l'ère contemporaine semblent unanimes quant au constat d'une époque marquée par une nouvelle configuration des conflits. Outre les travaux de Sémelin, ceux de Wieviorka, de Sofsky, d'Arjun Appadurai, entre autres, font état d'une prolifération, mais surtout d'une « extrémisation » des conflits armés<sup>428</sup>. Leur observation tend à remettre en question une conception classique de la guerre et rend compte de nouvelles logiques de violence impliquant un « processus de destruction »<sup>429</sup>.

---

<sup>426</sup> Consulter en particulier *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, op. cit., mais aussi l'article « Introduction : Violences extrêmes » : peut-on comprendre », in *Revue internationale des sciences sociales*, n° 174, 2002/4, pp. 497-481. Disponible en ligne : <http://www.cain./revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-479.htm>.

<sup>427</sup> Les débats autour des violences extrêmes ont commencé en 1998 et ont pris une tournure majeure à la suite du colloque « Violences extrêmes » en 2001 organisé par Jacques Sémelin et son groupe de recherche.

<sup>428</sup> Wieviorka : *La violence* (op. cit.) ; Sofsky : *L'ère de l'éprouvante : folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2002 [1<sup>e</sup> éd. 2002], mais également *Traité de la violence*, op. cit. ; Appadurai : *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation*, Paris : Payot & Rivages, 2007 [1<sup>e</sup> éd. 2006].

<sup>429</sup> Chez Jacques Sémelin l'expression « processus de destruction » désigne les actes de destruction visant les individus, les groupes, les populations civiles, mais aussi les biens matériels (démolitions, pillages et incendies des maisons, bâtiments, etc.). Le terme « destruction » met en avant l'idée d'anéantissement total par divers moyens, y compris les plus extrêmes (par ex. les mutilations des cadavres, les actes d'anthropophagie).



Selon ces chercheurs, les conflits contemporains se distinguent par des traits spécifiques et leur tendance quasi-systématique à la « barbarisation ». La formation de ces « nouveaux » conflits qui émergent autour des années 70 est liée aux profonds bouleversements qui accompagnent la montée de la mondialisation de l'économie et la fin de la Guerre froide<sup>430</sup>. Ces deux bouleversements majeurs ont redessiné les crises des sociétés contemporaines. Ainsi, si la fin de la guerre froide a vu une baisse drastique du nombre des conflits inter-étatiques, avec la globalisation qui encourage davantage les replis identitaires, l'émergence des conflits de type intra-étatiques caractérisés par des formes extrêmes de violence semblent avoir été indirectement favorisés.

### 3.2.1.1 Mondialisation capitaliste, dérèglement du monde

La mondialisation instaure une rupture dans l'organisation du monde qu'elle recompose<sup>431</sup>. Au niveau de la souveraineté des nations, notamment celles se présentant comme les plus fragiles, elle tend à provoquer des chamboulements majeurs ; des dérégulations qui engendrent des crises et dans des cas extrêmes des conflits. C'est pourquoi les chercheurs associent souvent la notion de mondialisation à celles de désordre, de violence, de terreur (et de « nettoyage ethnique » chez Appadurai<sup>432</sup>), selon la perception grandissante que l'émergence de la globalisation s'accompagne d'une ère en proie à une prolifération d'actes violents et de formes extrêmes de violences politiques.

Selon Appadurai et Wieviorka cette situation s'explique surtout par le renforcement des inégalités sociales et des fractures socioculturelles que l'ère de la mondialisation semble engendrer. Pour Wieviorka ces inégalités entraînent une fragilisation des identités qui provoque des crises profondes à la fois chez les individus et les groupes avec pour conséquence d'encourager au « repli communautaire » ou à une « rétractation

---

<sup>430</sup> L'ouvrage de Wieviorka, *La violence*, établit un lien direct entre la formation des conflits armés localisés et la fin de la Guerre froide ainsi que la globalisation de l'économie qui commence à s'accélérer au cours des années 80. Selon le sociologue, en mettant un terme aux rivalités entre les États, la fin de la guerre froide sonne indirectement le début des conflits armés intra étatiques. Elle va rendre désormais plus probable l'éclosion de tensions à l'intérieur des États-nations et la mondialisation est un autre changement clef qui va, entre autres, fragiliser les États notamment ceux qui sont pauvres, et permettre, de ce fait, l'irruption de formes ultimes de violence.

<sup>431</sup> Notion qui s'impose à partir des années 90, période qui marque une accélération sans précédent de la libéralisation des échanges d'ordre économiques, politiques, culturels et idéologiques. Pour une présentation claire et succincte de la mondialisation de l'économie et de ses conséquences lire l'ouvrage de Wieviorka, *La violence*, op. cit., notamment le chapitre 2, pp. 48-53.

<sup>432</sup> APPADURAI, Arjun, op. cit., p. 16.

nationaliste » qui favorise les postures radicales et agressives<sup>433</sup>. Sa pensée rejoint celle d'Appadurai qui estime que les revendications identitaires et la montée des attitudes violentes et intégristes peuvent être interprétées comme des manifestations d'angoisse chez des populations ou des groupes dépassés par le nouvel ordre mondial où la libre et intense circulation de personnes, de matériels et d'idéologies à travers les frontières menace la souveraineté de leur État-nation ainsi que l'homogénéité de leur « 'ethnos national' »<sup>434</sup>. Ces majorités qui se sentent menacées par les minorités sont alors en proie à « l'incertitude sociale » pouvant engendrer des attitudes prédatrices jusqu'à « susciter des projets de nettoyage ethnique aux procédures à la fois vivisectionnistes et vérificationnistes »<sup>435</sup>. D'où les escalades et explosions de violence à grande échelle observées à partir des années 90, notamment au sein des États-nations affaiblis par ce système économique global.

D'autres spécialistes tels Sofsky, Cros et Sémelin partagent la perception de l'impact considérable de la fin de la guerre froide et la mondialisation capitaliste sur les expressions de violence à l'ère contemporaine. À l'évidence, on ne saurait, aujourd'hui, penser la violence sans considérer le nouveau contexte mondial à l'intérieur duquel elle se déploie et qui semble se caractériser par le dérèglement, le désordre, les fractures et les inégalités. Ainsi, au lendemain de la guerre froide et sous l'effet conjugué de la globalisation de l'économie, on observe l'évolution de certains États « sur la voie de la violence et du bellicisme »<sup>436</sup>. La prolifération des conflits armés (guerres civiles, guerres interethniques, etc.) et des violences de masse au cours de ces cinq dernières décennies ont donc un enracinement dans ces profondes mutations mondiales<sup>437</sup>.

### 3.2.1.2 L'ère de « superviolence »<sup>438</sup>

Au-delà de leur prolifération, c'est leur tendance à la radicalisation qui interpelle comme le résume bien Appadurai dans la citation suivante :

---

<sup>433</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 50.

<sup>434</sup> APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, pp. 16 ; 13-23.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> Gardons-nous, cependant, des considérations simplistes qui viseraient à tout mettre sur le compte de la mondialisation et de la fin de la guerre froide. D'autres facteurs divers et complexes sont en jeu dans la formation des conflits et des violences de masse.

<sup>438</sup> Expression utilisée par Appadurai pour désigner la violence au cours des années 90. APPADURAI, Arjun *op. cit.*, p. 13.

La violence à grande échelle des années 90 semble typiquement s'accompagner d'un surplus de fureur, d'un excès de haine qui suscite des formes inouïes de dégradation et de viol, tant du corps que de l'être même de la victime : corps torturés et mutilés, personnes brûlées et violées, femmes éviscérées, enfants amputés à coups de machettes, humiliations sexuelles de toute nature.

De façon générale, les chercheurs traitant de ce sujet s'accordent à dire que les conflits contemporains rendent compte de pratiques guerrières nouvelles. Mais il ne s'agit pas pour autant d'y voir un trait spécifique des violences de notre époque. De ce fait, si nombre de spécialistes évoquent une période marquée par des crises extrêmes, ils ne postulent cependant pas l'idée d'une ère contemporaine où les guerres sont plus violentes et atroces que celles de jadis<sup>439</sup>.

### *Morphologie des « machines de guerre » contemporaines<sup>440</sup>*

Dans son article « Nécropolitique », Mbembe traite des nouvelles guerres contemporaines où l'on observe une démocratisation du « droit de tuer » et où les États n'ont plus le monopole « sur la violence et sur les moyens de coercition sur leur territoire »<sup>441</sup>. La violence de l'État est en concurrence avec un marché parallèle de violences informelles, privatisées qui sont tout aussi destructrices. En prenant l'Afrique en exemple, le chercheur fait état des bandes armées, des milices privées ou des groupes de soldats en défection semant la désolation. Ces groupes qui ont connu une expansion au cours des années 90 pullulent dans des États en délitement « où la main d'œuvre militaire est achetée et vendue »<sup>442</sup>. Tout se passe comme si la violence était devenue une marchandise en libre circulation :

Milices urbaines, armées privées de seigneurs locaux, firmes de sécurité privée et armées d'État proclament toutes leur droit à exercer la violence et à tuer. États voisins et armées rebelles louent des armées aux États pauvres [...]. De façon croissante la vaste majorité

---

<sup>439</sup> Sur ces questions, ce qui est aussi à considérer, selon nous, c'est d'une part la sensibilité de l'individu contemporain qui a évolué et de l'autre, l'accès aux « théâtres » des atrocités qui a considérablement changé avec l'arrivée des nouveaux médias et technologies qui permettent de suivre de près et en direct des événements se déroulant dans n'importe quel espace, y compris le plus éloigné.

<sup>440</sup> MBEMBE, Achille (2006), *op. cit.*, p. 50. L'auteur emprunte ce terme à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie*, (Paris: Minuit, 1980, p. 434-527) pour décrire les bandes armées/maraudeurs qui ont émergé à côté des armées en Afrique contemporaine.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>442</sup> *Ibid.*

des armées est composée de citoyens-soldats, enfants-soldats, soldats et bâtiments mercenaires<sup>443</sup>.

Ailleurs, dans *L'ère de l'épouvante*, par exemple, Sofsky évoque lui-aussi la question de la radicalisation des violences collectives contemporaines. Pour le sociologue, il s'agit de « guerres sauvages » et celles-ci s'observent dans de multiples régions du monde : Guatemala, Colombie, Somalie, Soudan, Sierra Leone, RDC, etc. Elles témoignent d'une privatisation de la violence et sont menées par un nouveau type de combattant que le sociologue nomme : le « maraudeur ». Le guerrier-maraudeur s'apparente à un guerrier vil, amoral, sans idéologie : un être sans foi ni loi<sup>444</sup>. Il se soucie peu « de justifications idéologiques » et ne fait pas la guerre au nom d'une cause ou d'une quelconque conviction politique : il « vit et se nourrit de la guerre »<sup>445</sup>. Les guerres auxquelles il participe s'inscrivent avant tout dans des logiques mercantiles et destructrices où elles visent l'extraction des ressources et l'exploitation des individus. On parle alors de « guerres sauvages » qui correspondent aux « nouveaux conflits » des travaux de Sémelin, par exemple, ou « aux guerres nouvelles » chez Mbembe. Tous observent les mêmes pratiques de guerre et scènes de désolation : espaces ravagés à la suite à de vastes opérations de pillage et de saccage méthodiques des villages et des habitations ; des scènes sanglantes sont également fréquentes après les combats et à la suite d'atrocités et d'exactions graves perpétrées sur les populations civiles ; des opérations de tueries, voire des massacres sont également organisés dans l'optique de destruction d'un groupe spécifique. Ces guerres sont de véritables catastrophes tant sur le plan économique et humain comme Sofsky le dit lui-même :

---

<sup>443</sup> *Ibid.*

<sup>444</sup> Chez Sofsky, le maraudeur peut être un enfant-soldat, un mercenaire, un soldat, un bandit, etc. Pour une description détaillée du guerrier-maraudeur des nouveaux conflits voir Sofsky (2007) pp. 164-174.

Par ailleurs, Sémelin précise que les combattants se livrant à ces formes extrêmes de violences sont généralement jeunes (voire des adolescents). La tranche d'âge de recrutement de cette catégorie de guerriers est souvent entre 13-25 ans, et ces derniers sont généralement des célibataires de sexe masculin. C'est un profil favorable à des conduites excessives, car à cet âge « l'être humain est à la fois malléable psychologiquement et vigoureux physiquement. Il est volontiers idéaliste, à la recherche de repères que peut lui procurer une autorité qui sait le prendre en main » (Sémelin 2006 : 331).

<sup>445</sup> SOFSKY, Wolfgang (2007), *op. cit.*, p. 174. En Afrique subsaharienne, dans les régions en proie aux conflits, l'activité guerrière est une source de rente lucrative. Cette réalité est, par ailleurs, dépeinte dans nos fictions littéraires. SOFSKY, Wolfgang (2007), *op. cit.*, p. 174.

[...] là où les maraudeurs, les assassins et les poseurs de bombes font régner l'insécurité, ce qui gouverne, ce sont les lois du massacre, des expéditions de pillage, de l'anéantissement. Ces guerres sont longues et cruelles<sup>446</sup>.

Dans *États de violence : essai sur la fin de la guerre*, Frédéric Cros constate pareillement une ère contemporaine de « superviolence » avec ses atrocités en tout genre, ses pillages et ses « charniers de civils massacrés à la hâte »<sup>447</sup>. Mais par rapport à une approche « apocalyptique » - telle qu'on peut la constater chez Sofsky – le chercheur se veut moins partisan d'une accumulation d'étiquettes de l'horreur (« guerre sauvage », « guerre sans fin ») qui pourraient inciter à interpréter ces nouvelles violences strictement comme un retour à l'âge de pierre. Ainsi, dit-il, on doit approcher les nouveaux états de violence « en termes de 'barbarisation', privatisation et dérégulation », mais il s'agit de ne pas se limiter à ces seuls critères et de sonder leur structuration afin de tenter de les appréhender comme une nouvelle logique de « distribution contemporaine des forces de destruction »<sup>448</sup>.

C'est précisément dans ce sens que s'inscrivent les travaux de Mbembe et Sémelin. Ils renouvellent les recherches sur la violence afin de mieux approcher les conflits contemporains qui rendent compte d'une certaine radicalisation de la violence. À ce propos, nous nous intéressons surtout à la notion de « violence extrême » tel que Sémelin la développe car elle nous éclaire sur les événements dont s'inspirent les textes littéraires que nous étudions.

### 3.2.2. La « violence extrême »

#### *La violence extrême ou le paroxysme de la violence*

Les expressions varient pour désigner les atrocités qui caractérisent les conflits contemporains. Outre la notion de « violence(s) extrême(s) », Sémelin emploie les néologismes « extrémisation » et « barbarisation » tout comme le fait également Cros (« barbarisation ») et Appadurai (« superviolence »/radicalisation de la violence). Sofsky fait davantage jouer le registre passionnel en évoquant « l'ère de l'épouvante », ou encore, en

---

<sup>446</sup> SOFSKY, Wolfgang, (2007), *op. cit.*, p. 174.

<sup>447</sup> CROS, Frédéric, *États de violence : essai sur la fin de la guerre*, Paris : Gallimard, NRF Essais, 2006, pp. 216, 217.

<sup>448</sup> *Ibid.*, pp. 219, 221.

employant l'expression « guerre[s] sauvage[s] »<sup>449</sup>. Rappelons aussi l'expression « crises extrêmes » utilisée par les sociologues Le Pape, Vidal et Siméant pour désigner les phénomènes de grandes violences caractérisés par les tueries à grande échelle<sup>450</sup>. Le recours à de nouvelles expressions et à des néologismes traduit la dimension importante et extraordinaire de ces phénomènes qui interpellent la communauté des chercheurs. Par ailleurs, il est intéressant de noter que l'ensemble des termes cités renvoie au champ sémantique de l'excès (« superviolence » ; extrême ; sauvage ; barbarisation ; etc.) qui vise à exprimer l'idée d'une violence ayant atteint son plus haut degré d'intensité. Nous sommes ici dans des contextes de destruction absolue et de brutalité sans limite.

### 3.2.2.1 Sémelin et la notion de « violence extrême »

Selon Sémelin, depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier, les conflits rendent compte d'une tendance à la radicalisation qui demande à être problématisée. En ce sens, la notion de « violence extrême » caractérise les « manifestations 'hors normes' de la violence » et vise à « nommer une forme d'action spécifique, un phénomène social particulier, qui semble se situer dans un 'au-delà de la violence' »<sup>451</sup>. Elle tend à désigner les actes de violence perpétrés selon une logique de cruauté. Il s'agit de la « violence dans ce qu'elle a de plus macabre, de plus terrifiant, de plus absurde ou de proprement sidérant »<sup>452</sup>. D'où l'emploi du qualificatif « extrême » qui souligne « précisément l'outrance et donc, une radicalité sans bornes de la violence »<sup>453</sup>. Et selon le chercheur on parle d'une « violence extrême » lorsqu'on atteint un niveau de négation totale de l'Autre en tant qu'humain :

<sup>449</sup> Selon le chercheur : « *La guerre sauvage est menée uniquement pour faire la guerre. Car elle nourrit ceux qui la font. La guerre est leur vie, et leur vie, c'est la guerre [...] La guerre sauvage ne connaît ni les règles de l'intelligence militaire ni les normes de l'honneur et de la discipline du soldat [...] Chacun mène cette guerre pour son propre compte. La violence est privatisée* » (Sofsky 2007 : 163).

<sup>450</sup> Cf. *Crises extrêmes : face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006.

<sup>451</sup> SÉMELIN, Jacques, « Introduction : Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », in *Revue internationale des sciences sociales*, n° 174, 2002/4, p. 479.

<sup>452</sup> POTIERS, Elwis, « Réflexion sur les violences extrêmes : *Purifier et détruire*, de Jacques Sémelin », in *Cultures et Conflits*, n° 61, printemps 2006. En ligne. Consulté le 07 2008, p. 165.

<http://www.conflits.revues.org/index2044.html>.

<sup>453</sup> SÉMELIN, Jacques (2002), *op. cit.*, pp. 479-481.

Quel que soit le degré de sa démesure, celle-ci [la violence extrême] est pensée comme l'expression prototypique de la négation de toute humanité, ceux qui en sont victimes étant souvent « animalisés » ou « chosifiés » avant d'être anéantis<sup>454</sup>.

### 3.2.2.2 Caractéristiques

Notons d'abord que la violence extrême peut s'observer au cours de phénomènes aussi différents que les guerres civiles, les conflits ethniques, les massacres et les génocides, etc. Pour Sémelin deux traits la caractérisent :

- (1) Elle est un « phénomène qualitatif » : c'est-à-dire qu'elle désigne des types de violence spécifiques qui se caractérisent par l'excès et leur dimension destructrice : la cruauté<sup>455</sup>.
- (2) Elle est un « phénomène quantitatif » : c'est-à-dire qu'elle implique la mort d'un nombre élevé d'individus<sup>456</sup>. *Purifier et détruire* précise qu'elle tend à produire « des milliers, des dizaines, des centaines de milliers de morts<sup>457</sup>.

Examinons maintenant de près ces deux aspects à partir de trois exemples de pratiques guerrières qui semblent « typiques » de cette forme spécifique de violence : 1) les actes de cruauté, 2) le ciblage massif des populations civiles, 3) le pillage des maisons et des bâtiments.

#### *La cruauté : horreur, jouissance et folie*

---

<sup>454</sup> SÉMELIN, Jacques, *Ibid.*, p. 480.

<sup>455</sup> Dans *Purifier et détruire* l'auteur est particulièrement précis en disant la violence extrême « tend à produire des gestes de cruauté et d'atrocités sur les corps, avant et après la mort, qui dépassent l'entendement », SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 270. La pratique du massacre est ici soulignée.

<sup>456</sup> « Elle tend à produire des milliers, des dizaines, des centaines de milliers de morts », SÉMELIN J. (2005), *op. cit.*, p. 270. Notons, par ailleurs, que l'élimination délibérée et en grand nombre des populations civiles constitue un des traits majeurs des violences extrêmes. Dans une guerre « classique » celles-ci sont généralement épargnées et protégées, mais c'est un point qu'il faut impérativement nuancer car l'histoire des guerres à travers les époques démontre bien que les civils ont toujours été victimes d'atrocités diverses. Sur la question des souffrances des populations civiles dans la guerre lire l'ouvrage d'Hugo Slim *Killing Civilians: Method, Madness and Morality in War*, London: Hurst Publishers, 2007. L'ouvrage récent s'intéresse aux populations civiles en temps de guerre. Il traite des expériences de souffrance dont elles sont systématiquement victimes : déplacements, tortures, viols, massacres, famines, maladies, entre autres. L'auteur insiste bien sur le fait que dans tout type de guerre et à n'importe quelle époque les populations civiles sont toujours victimes de la violence même si en théorie elles sont doivent être protégées.

<sup>457</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 270.

La cruauté est au cœur de l'acte de violence extrême. C'est pourquoi Sémelin appréhende ce type de violence en « se concent[rant] sur le moment même de la pratique de l'acte violent et sur la manière dont il détruit les corps avant, pendant et même après la mort »<sup>458</sup>. Elle est une violence absolue où on est dans la logique de la violence pour la violence. Selon Wieviorka, elle constitue le noyau « le plus central, le plus dur et le plus radical de la violence »<sup>459</sup>. Et comme Sémelin et Sofsky, il considère que l'excès, la jouissance et la folie sont ses traits saillants. La dimension orgastique de la cruauté se voit notamment dans la maltraitance gratuite et extrême des corps qui, par ailleurs, sont souvent exhibés. En ce sens, Héritier met en avant l'aspect obscène et théâtral qu'implique l'acte de cruauté :

La cruauté s'exerce sur un théâtre où il convient de démontrer ostensiblement, par le traitement qu'on peut lui faire subir en sa chair, que l'Autre n'est pas un être humain à 'l'image de Dieu' comme Soi, mais un corps animal, dépourvu de droits<sup>460</sup>.

Les actes de cruauté perpétrés au cours des guerres civiles et des violences de masse en ex-Yougoslavie, au Rwanda, en Sierra Leone, au Burundi, au Liberia, en Algérie, entre autres, rendent compte de logiques guerrières que l'on tend à qualifier de barbares. On pense, entre autres, aux violences sexuelles notamment sur les populations féminines, aux tortures, mutilations et humiliations en tout genre que subissent à la fois guerriers et civils qui visent une déshumanisation totale. Il s'agit de rabaisser l'humain au niveau de l'animal et du déchet.

Évoquant les massacres en Bosnie et au Kosovo, Sémelin rappelle que les massacres ont donné lieu à un théâtre abject avec « des scènes horribles de viols, mutilations, castrations [...], des cas de cannibalisme [qui] ont même été rapportés » avant de préciser que les corps tués pouvaient être « dépecés, coupés en morceaux ou brûlés »<sup>461</sup>. De telles atrocités ont également été perpétrées en grand nombre lors des conflits en Afrique<sup>462</sup>. C'est cette part de démesure, de folie que comporte la violence. C'est une violence totale qui vise

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>459</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 257.

<sup>460</sup> HÉRITIER, Françoise, *op. cit.*, p. 16.

<sup>461</sup> SÉMELIN Jacques, « Qu'est-ce qu'un crime de masse ? Le cas de l'ex-Yougoslavie », in *Critique Internationale*, n°6, hiver 2000, p. 156.

<sup>462</sup> Outre les nombreux rapports et témoignages consultables sur Internet sur les sites d'ONG telles Médecins Sans Frontières et Human Rights Watch, voir le recueil de témoignages édité par BROUWER de, Anne-Marie ; KA HON CHU, Sandra, *The men who killed me: Rwandan Survivors of Sexual Violence*, Vancouver/Toronto/Berkely : Douglas & McIntyre, 2009 ; les trois récits de Jean-Marie Hatzfeld : *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, *op.cit.*, *Une saison de machettes*, *op. cit.*, *La stratégie des antilopes*, *op. cit.* ; Bolya, *La profanation des vagins*, *op. cit.*



la destruction de l'autre<sup>463</sup>. Et le chercheur ajoute que pour ces guerriers, « tuer ne suffit pas, faire souffrir ne suffit pas. Il faut atteindre l'abjection »<sup>464</sup> à l'instar des guerriers qui prennent du plaisir à tuer. Dans cette perspective avec Wieviorka on parlera de « débordements monstrueux, et incompréhensibles, à des comportements étranges, 'fous', irrationnels »<sup>465</sup>.

### *Ciblage massif des populations civiles*

Le ciblage des populations civiles est une autre caractéristique majeure. Dans la chasse au pouvoir, à l'argent et à la domination des corps, les civils constituent des cibles privilégiées et leur fragilité fait d'eux des proies faciles<sup>466</sup>. En ce sens, Cros note que les « violences les plus graves et les plus continues touchent des populations, prises en otages : pillées, chassées, exploitées, massacrées »<sup>467</sup>. Elles sont de ce fait régulièrement, voire systématiquement attaquées et souvent en nombre élevé, victimes de saccages et de pillages et d'atrocités multiples et d'humiliations et de tortures diverses<sup>468</sup>. Les multiples cas de nettoyage ethnique, de massacres en ex-Yougoslavie ; au Burundi ; au Rwanda, en RDC, au Liberia, en Côte d'Ivoire lors des conflits fournissent de bien tristes exemples.

De son côté, Sofsky met en avant la traque organisée du civil dans les guerres « sauvages » contemporaines. Les maraudeurs, dit-il, ne font pas de distinction entre guerriers et civils et s'acharnent sur toutes les personnes qui croisent leurs chemins :

Les maraudeurs massacrent même les paysans et les citoyens qu'ils veulent soi-disant libérer ; ils font exploser des hôpitaux et tuent sauvagement leurs occupants, compatriotes ou non. Ils veulent supprimer de la surface de la Terre tous les êtres sans défense : enfants, femmes, vieillards, malades et invalides<sup>469</sup>.

---

<sup>463</sup> De tels déchaînements de violence étaient visibles lors du nettoyage ethnique des Croates en Bosnie-Herzégovine (1992) et durant les conflits armés au Rwanda (avec le génocide des Tutsi en 1994), en Algérie, en Sierra Leone (1991-2002), au Liberia (1989-2003), en République Démocratique du Congo (1996-2003 et après car des conflits armés persistent dans certaines régions), au Burundi (1991-2008), au Soudan (1983-2008), en Somalie (1982-1996 ; 2001-2009), etc.

<sup>464</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 267.

<sup>465</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 260.

<sup>466</sup> Sur ce point voir l'ouvrage d'Hugo Slim, *op. cit.*

<sup>467</sup> CROS, Frédéric, *op. cit.*, p. 222.

<sup>468</sup> Voir dans les pages annexes (« Annexe 3. Violences extrêmes : témoignages ») des témoignages de victimes recueillis par *Médecins Sans Frontières*.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 167.

Ainsi, « le maraudeur ratisse le pays, maltraite la population, cherche la cruauté palpable qui lui permet de découvrir le pouvoir illimité de tuer »<sup>470</sup>.

### *Humiliations et tortures en tout genre*

Les pires exactions contre les civils concernent les atrocités et qui rendent compte de stratégies guerrières destructives. Elles ont été victimes d'actes d'humiliation, d'exploitation et de tortures en tout genre (travaux forcés, enrôlement des enfants dans la guerre, esclavage sexuel, mutilations, viols systématiques et souvent collectifs, etc.)<sup>471</sup>. Leur vie n'a pas été épargnée. Elles ont été tuées en grand nombre et souvent dans des conditions effroyables.

### *Rapines, saccages et pillages*

À la lecture des différents ouvrages (scientifiques, autobiographiques, informatifs, les récits de vie, etc.) sur les conflits dans diverses régions en Afrique, le pillage et les saccages des habitations, des bâtiments publics, mais aussi des convois humanitaires (lors des barrages routiers) sont systématiquement évoqués, outre les atrocités perpétrées sur les individus.

Les observateurs notent que les guerres se sont accompagnées d'une période de rapine intense où il s'agit de saccager les quartiers, les villages et de voler de fond en comble les maisons. Tout est bon à prendre. « Les pratiques de racket se généralisent, la soldatesque n'hésitant pas à organiser de véritables raids contre la population civile dans le but d'acquérir ou de confisquer des propriétés »<sup>472</sup>. Ce phénomène rend compte d'un nouvel ordre qui semble s'imposer (en tout cas dans certaines régions) dans la pratique guerrière. Comme le dit Cros, « on n'a plus d'armées, mais des groupes d'intérêt » de toute sorte : bandes armes organisées, mafias, groupes paramilitaires, enfants-soldats dont l'existence dépend directement de leurs pillages ou d'individus ordinaires devenus, le temps de la guerre, des « voyous avides de rapines »<sup>473</sup>.

---

<sup>470</sup> SOFSKY, Wolfgang (2007), *op. cit.*, p. 172.

<sup>471</sup> Voir les témoignages recueillis par Médecins Sans Frontières dans les annexes.

<sup>472</sup> MBEMBE, Achille, « Incontournables armées », in *Le Monde Diplomatique*, n° 559, octobre 2000, p. 20.

<sup>473</sup> CROS, Frédéric, *op. cit.*, p. 229.

Pour illustrer ce point, observons les confidences des bourreaux que Hatzfeld a pu obtenir quelques années après le génocide au Rwanda. Le témoignage d'un dénommé Eugène est particulièrement éloquent. Cet agriculteur Rwandais hutu a participé aux massacres des Rwandais tutsis en 1994. Dans son entretien avec Hatzfeld quelques années après la catastrophe, il évoque avec une franchise et un détachement déconcertants les rapines auxquelles lui et ses acolytes se sont livrés. Celles-ci se déroulaient en toute impunité et représentaient une activité lucrative sans égal pour lui et ses complices :

Eugène :

Les tueries pouvaient bien être assoiffantes [sic], éreintantes et souvent dégoûtantes. Toutefois elles étaient plus fructifiantes [sic] que les cultures. Surtout pour celui qui possédait une maigre parcelle ou une terre aride. Pendant les tueries, n'importe qui [...] rapportait à la maison autant qu'un négociant de renom. On ne savait plus compter les tôles qu'on entassait. On était oublié des commissionnaires. Les femmes étaient satisfaites [...] on se levait riches, on se couchait rassasiés, on menait une vie à satiété. Le pillage est plus valorisant que la récolte, puisqu'il profite à tout le monde équitablement<sup>474</sup>.

Comme le dit Sofsky, le combattant des nouveaux conflits vit et se nourrit de la guerre<sup>475</sup>. Notons que ce témoignage peut aussi être celui d'un combattant d'une autre région en guerre tant cette activité s'est systématisée lors de la prolifération des conflits armés au cours des années 90. Nous pensons, par exemple, au Congo-Brazzaville, à la Sierra Leone, au Liberia, entre autres, où le pillage comme de nombreux écrivains l'évoquent dans leurs fictions s'est avéré une activité intense et incontournable des pratiques guerrières.

---

<sup>474</sup> HATZFELD, Jean (2003), *op. cit.*, p. 72.

<sup>475</sup> SOFSKY, Wolfgang (2007), *op. cit.*, p. 168.

### 3.2.2.3 Comprendre ces actes singuliers : pistes de réflexion

Peut-on comprendre les phénomènes de violence extrême ? « Comment l'individu ordinaire peut [-il] basculer dans l'extraordinaire de la barbarie ? »<sup>476</sup>. Cette interrogation est au fondement de la pensée de ceux qui tentent d'expliquer les phénomènes de barbarie. Comment penser ces actes inhumains qui tendent à nous maintenir dans un état d'effroi et d'incompréhension totale ? Sur ce point Mbembe, Sémelin et Sofsky des pistes qui seront davantage travaillées, par la suite, au cours de nos analyses. Pour le moment, contentons-nous d'évoquer sommairement quelques points.

#### *Des « machines de guerre » selon Mbembe*

Si le basculement dans la barbarie nous incite, au départ, à émettre l'hypothèse de la folie pour tenter d'expliquer des agissements qui dépassent la compréhension et l'imagination, un certain nombre de facteurs réunis semblent cependant indiquer que des éléments ont favorisé la transformation de l'individu ordinaire en faiseurs d'actes barbares.

Selon les différents auteurs qui ont travaillé sur les conflits africains les facteurs qui ont permis de réunir les ingrédients nécessaires à fermenter un contexte de violence radicale sont :

- une certaine absence de projet politique solide, de principe et d'éthique
- les différences ethniques habilement manipulées en des logiques de haine de l'Autre par les dirigeants politiques
- les visées mercantiles qui ont motivé le maintien des activités guerrières et leur enlèvement et un contexte de violence déjà bien ancré dans certains États (RDC, Liberia, Somalie, Soudan, etc.) qui ont connu une suite de violences politiques quasi ininterrompue depuis et avant leur indépendance

Nous rappelons ici les propos de l'écrivain congolais Bolya qui décrit les guerriers des nouveaux conflits comme étant « sans principe, sans éthique, sans vision, sans projet », comme des « démolisseurs des âmes juvéniles » en faisant allusion à l'exploitation des

---

<sup>476</sup> SÉMELIN, Jacques (2000), *op. cit.*, p. 267.

enfants contraints de tuer en devant des enfants-soldats<sup>477</sup>. Selon l'essayiste, l'objectif des faiseurs de guerres est surtout le contrôle des espaces stratégiques, des ressources et l'acquisition des richesses. Et à ces fins, le recours à une politique de la terreur et à des logiques destructrices qui conduit à la soumission totale des corps demeure le moyen le plus efficace. C'est du moins ce que révèlent les travaux de Mbembe, de Daloz et Chabal, mais aussi dans les écrits d'auteurs tels Bolya et Smith qui abordent frontalement la question difficile des violences extrêmes, en dépit de leur approche passionnelle et par moment essentialiste qui dérange.

La juvénilisation des troupes avec l'exploitation massive de mineurs et l'utilisation de jeunes combattants explique aussi le recours à ces formes extrêmes de violence. Ces derniers, explique Sémelin, étant généralement plus malléables psychologiquement et vigoureux physiquement deviennent assez rapidement de redoutables meurtriers. Sur ce point Bolya estime, par ailleurs, que les adolescents et les enfants s'avèrent les plus cruels, car manipulés à outrance, drogués et stimulés par divers moyens (droit de tuer, de piller, de saccager, sexe à volonté, argent, etc.) on les transforme en des « machines de guerre »<sup>478</sup>. Ils sont alors promptement intégrés à des groupuscules du chaos et de la terreur où ils sont des bêtes de guerre pour qui « seule compte cette course macabre vers la barbarie, avec son cortège de crimes en série »<sup>479</sup>.

### 3.2.2.4 Rappel

Voici un rappel des aspects essentiels à retenir sur la notion de « violence extrême » :

- Elle est un « processus de destruction » qui vise à la fois les personnes, notamment les civils et leurs biens<sup>480</sup>.
- Elle n'est pas dépourvue de sens et a ses rationalités propres.

Ainsi un certain nombre de facteurs mêlant des dynamiques individuelles et collectives d'ordre psychologique, social et politique (par ex. le groupe<sup>481</sup>, l'idéologie<sup>482</sup>,

---

<sup>477</sup> BOLYA (2002), *op. cit.*, p. 96.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>480</sup> SÉMELIN, Jacques, (2005), *op. cit.*, p. 386.

<sup>481</sup> « C'est le groupe qui métamorphose les individus en tueurs » (Sémelin 2005 : 288).

l'intérêt/l'envie, la formation/l'initiation à la violence, etc.) semblent se réunir pour pouvoir devenir des bourreaux faiseurs d'atrocités<sup>483</sup>.

Pour Sofsky, la violence extrême a sa propre logique qui est celle de la violence absolue. Il s'agit, ici, de comprendre que la violence absolue n'a d'autre but qu'elle-même. La cruauté est le point de non-retour où son exercice devient un but en soi. Selon le sociologue, elle est pure libido, elle cristallise le sentiment de toute-puissance du bourreau qui jouit de la souffrance qu'il inflige<sup>484</sup>. La violence extrême est universelle à la dynamique de la violence absolue, peu importe l'époque ou le lieu.

Notons par ailleurs que Sémelin insiste sur l'idée que les auteurs des violences extrêmes ne sont pas des monstres. Certes, un sadisme chez certains est possible, mais « on ne peut supposer que cela soit le cas du plus grand nombre »<sup>485</sup>.

Enfin, si les violences extrêmes sont des phénomènes pouvant être pensés, il n'en demeure pas moins que ces actes demeurent marqués par le sceau de la folie et de l'absurde. Le sentiment d'horreur que suscitent les violences extrêmes témoigne précisément de leur dimension « irrationnelle » qui dépasse l'entendement. Ainsi, pour Sofsky, le phénomène des violences extrêmes, tel qu'on l'observe dans les conflits armés modernes, semble « dépasser ce qui est historiquement habituel »<sup>486</sup>. Et pour souligner leur singularité, il observe que « ces horreurs échappent à la compréhension immédiate [...] bien que le pouvoir d'imagination soit pratiquement illimité »<sup>487</sup>.

\*\*\*\*

Ainsi se présentent les phénomènes extraordinaires qui semblent caractériser de manière plus ou moins forte les conflits contemporains. Cependant, si ces nouvelles manifestations de belligérance relèvent surtout de notre époque, la violence absolue, c'est-

---

<sup>482</sup> « C'est l'idéologie qui permet cette toute première cristallisation politique du « nous ». Dès lors, la formation de groupes destinés à défendre le « nous » contre le « eux » semble s'imposer d'elle-même » (*Ibid.* : 289).

<sup>483</sup> « Le passage à l'acte procède d'une pluralité de sens où se mêlent tout autant la pulsion que le calcul » (Sémelin 2005 : 287).

<sup>484</sup> SOFSKY, Wolfgang (1998), *op. cit.*, p. 89.

<sup>485</sup> « Les individus ne sont pas monstrueux en tant que tels, mais en tant qu'ils sont engagés dans la dynamique monstrueuse du meurtre de masse. C'est donc la puissance du social qui les emporte et, avec Zygmunt Bauman, je dirais que 'la cruauté est d'origine sociale » (Sémelin 2005 : 267).

<sup>486</sup> SOFSKY, Wolfgang (2007), *op. cit.*, p. 175.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 174.

à-dire la cruauté et les actes de destruction qui l'accompagnent généralement n'est en aucun cas un fait nouveau. Elle a toujours fait partie de l'existence de l'espèce humaine traversant les temps et les guerres en s'adaptant à chaque fois au contexte. En ce sens, les violences extrêmes que les spécialistes observent ne soulèvent pas tant la question d'un éventuel « ensauvagement » des sociétés contemporaines qu'elles questionnent leur renouvellement sous d'autres formes en dépit du stade avancé de la « civilisation » et dans le même temps elles interrogent l'apparente difficulté de l'être humain à se défaire de ses « pulsions archaïques » destructrices.

### **3.3. L'épreuve de la guerre : trauma, douleur, transmission**

En restant focalisée sur l'univers des violences ultimes, nous nous intéressons ici à leur énonciation : comment dire les souffrances inouïes qu'elles engendrent ? À partir de la notion de trauma, en particulier, nous examinons le rapport entre la douleur et le langage afin de penser la problématique de l'incommunicabilité de la douleur extrême telle qu'elle est théorisée chez Elaine Scarry. Dans un premier temps, nous explorons le phénomène guerrier comme événement destructeur et potentiellement traumatique. Nous nous intéressons en particulier à ses conséquences psychiques sur le rescapé et surtout, nous verrons que son champ de destruction est vaste. Les violences guerrières, en effet, n'épargnent pas les individus non directement confrontés à la catastrophe. Comme les rescapés qui ont vécu directement les événements, ils peuvent également être victimes de blessures invisibles qui renvoient aux troubles psychiques affectant à la fois les sujets blessés physiquement ou indemnes.

#### **3.3.1. Les blessures invisibles**

##### **3.3.1.1 Les traumatismes psychiques des violences extrêmes**

L'horreur de la guerre ne s'arrête pas au champ de bataille, ni au nombre de blessés physiques et de morts causés, mais elle engendre également de profondes douleurs psychologiques moins visibles, mais pouvant être destructrices pour le sujet. C'est, entre autres, ce qu'on retient de l'expérience de la guerre dans l'ouvrage de Louis Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*<sup>488</sup>.

Selon une visée délibérée de traduire « le caractère barbare du siècle qui s'achève », l'auteur, dans l'incipit du livre, énumère successivement les grandes tragédies qui ont marqué le XX<sup>e</sup> siècle. La liste est longue et les événements sont systématiquement accompagnés de statistiques impressionnantes des centaines de milliers et de millions de personnes mortes. Si ces chiffres bouleversent, ils cachent une autre tragédie de grande

---

<sup>488</sup> CROCQ, Louis (1999), *op cit.*



ampleur qui est celle des blessures « secrètes » et silencieuses qui touchent « les rescapés, blessés ou physiquement indemnes, militaires ou civils, hommes ou femmes, jeunes ou vieux » ; tous ceux qui ont été exposés d'une manière ou d'une autre au phénomène guerrier (pensé comme une expérience de violence ultime ou de crise extrême)<sup>489</sup>.

Aucun individu n'est à l'abri des effets dévastateurs des guerres civiles, des massacres et des génocides. Ces expériences des limites confrontent l'être humain à une réalité qui le dépasse et à un système de valeurs radicalement opposé au sien. Caractérisée par la rupture, la perte, la destruction et la mort, l'expérience guerrière est une situation extrême qui est vécue dans « la frayeur, l'horreur et le sentiment d'impuissance »<sup>490</sup>. Son effet déstabilisateur, voire destructeur sur l'individu (y compris celui qui est physiquement indemne) s'explique par le fait que le sujet qui y est confronté voit son univers s'effriter et ses repères voler en éclats. Il est pris soudainement dans une situation exceptionnelle qui dépasse son entendement et l'expose brutalement au néant et à la mort qui est une expérience de l'horreur<sup>491</sup>. Selon les cas, les troubles psychiques peuvent se présenter sous une forme aiguë et chronique (on parlera alors de traumatisme psychique) ou sous une forme moins grave et temporaire (on parlera alors de stress/stress aigu<sup>492</sup>).

Sans entrer dans les détails d'un domaine qui ne relève pas de nos compétences et qui nous éloignerait trop de notre sujet, nous souhaitons surtout ici cerner de façon globale les conséquences psychologiques de l'expérience guerrière sur les individus qui y ont été confrontée. La réception de ce genre d'événement violent et potentiellement traumatique détermine – ou du moins – a un impact certain sur sa transmission et sa représentation tant chez le rescapé que chez celui qui a vécu l'événement de près ou de façon indirecte (c'est-à-dire en étant loin des combats).

---

<sup>489</sup> « Les guerres du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle se sont révélées particulièrement meurtrières et vulnérantes [...]. C'est aussi à cette époque que certaines personnalités ont attiré l'attention sur les souffrances psychiques et les misères des blessés abandonnés sur les champs de bataille. *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>490</sup> CROCQ, Louis, « Le traumatisme psychique dans la pensée psychiatrique francophone », in DE CLERCQ, Michel ; LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, p. 4.

<sup>491</sup> Pour l'anthropologue Talal Asad, face à l'horreur, le sujet est amené à vivre un état d'effritement de l'identité humaine. Voir TALAL ASAD, *On suicide bombing*, New York: Columbia University Press, 2007.

<sup>492</sup> CROCQ, Louis (1999), *op. cit.* p. 198.

### 3.3.1.2 La question du trauma

Le traumatisme psychique (on parle aussi de *trauma*) s'observe chez des personnes ayant été exposées à un événement brutal (accident, viol, massacre, guerre, catastrophe naturelle). Du grec ancien *traumatismos* qui signifie 'action de blesser', le terme « traumatisme », dans le domaine de la psychiatrie, désigne un choc violent et subit chez l'individu<sup>493</sup>. Ce choc est souvent accompagné d'un sentiment d'horreur qui perturbe l'équilibre affectif, la vie psychique du sujet<sup>494</sup>. On retrouve une définition assez similaire chez Freud qui utilise le terme « trauma ». Ce choc brutal qui saisit le sujet s'accompagne d'un sentiment d'effroi<sup>495</sup> que Michel de Clercq et Vincent Dubois décrivent comme un « état d'horreur, au-delà de la peur, de l'angoisse et du stress et qui traduit la rencontre avec le réel de la mort »<sup>496</sup>.

Selon Crocq, la confrontation au réel de la mort (au néant) constitue l'élément le plus traumatogène dans les situations traumatisantes<sup>497</sup>. Dans « Perspective historique sur le trauma » (2007), il développe l'idée de la confrontation avec le réel de la mort :

Face à la révélation de la mort vraie, le sujet est démunie de signifiants, de 'représentation', faute d'avoir bénéficié d'une présentation préalable ; les substituts forgés par la conscience et la culture que sont les cadavres et les rites funéraires ne peuvent expliquer ni maîtriser

---

<sup>493</sup> Selon Crocq, « la violence en elle-même est déjà traumatogène, en ce sens qu'elle impose au sujet un environnement anormal, inacceptable, où nulle symbiose et nulle adaptation ne sont possibles ».

<sup>494</sup> *Le dictionnaire infirmier de psychiatrie* (2005) propose une définition claire et accessible que nous citons largement ici :

*Le traumatisme psychique 'désigne un événement soudain qui vient faire effraction dans les défenses psychiques du sujet et bouleverse l'équilibre de sa personnalité'. Il s'agit d'un événement qui revêt un caractère d'exception, car il constitue une menace subite pour la vie ou la santé physique ou psychique de l'individu : 'la surprise, la frayeur, la révélation de la vulnérabilité et le sentiment d'impuissance face à la menace sont les paramètres principaux' du traumatisme, ainsi que la confrontation à la mort. Il s'agit généralement d'expériences de guerre, de torture, d'attentat, viol, de tentatives de meurtre, de catastrophes naturelles (...) Les critères d'exception, d'urgence, et de violence confèrent sa spécificité [...].* (COTTEREAU, Marie-José & al. (dir) *Le dictionnaire infirmier de psychiatrie*, Paris : Masson, 2005, pp. 194-195).

<sup>495</sup> Dans *Traumatismes psychiques : prise en charge psychologique des victimes* (2007), Louis Crocq donne une définition claire de ce concept clef qui apparaît initialement dans les travaux de Freud. Pour Crocq « l'effroi implique un objet extérieur au dasein, relevant d'un être-au-monde plus vaste, et renvoie toujours à la scène traumatique, qui se situe à la frontière du dehors et du dedans, et hors de la continuité du temps, ne promettant rien d'autre que l'anéantissement immédiat » (CROCQ 2007 : 11).

<sup>496</sup> DE CLERCQ, Michel ; DUBOIS, Vincent, « Le traumatisme psychique », in DE CLERCQ, Michel & LEBIGOT, François, *op. cit.*, p. 16.

<sup>497</sup> « Tous ceux qui 'se sont vus morts' sont des traumatisés psychiques. Il s'agit non seulement de l'appréhension « imaginative de la mort, mais de l'aperception subite et inaugurale de 'sa propre mort', imminente et sans échappatoire [...] et qui n'a pas de sens si ce n'est d'être introduction au néant » (CROCQ 1999 : 197).

cette confrontation. D'où l'expérience fondamentale d'effroi, pressentiment de 'la mort de soi' comme 'vérité ultime' et 'perte de soi-même en totalité'.<sup>498</sup>

L'irruption du réel traumatique bouleverse l'espace rationnel du monde pour céder la place au chaos laissant le sujet désespéré. L'expérience traumatique entraîne une rupture de sens ainsi qu'un « déni de tout ce qui était valeur »<sup>499</sup>. Pour Crocq, le trauma est comme « une expérience de non-sens, ce passage où l'on quitte l'univers des choses pouvant être désignées et représentées, pour entrer dans le monde du néant »<sup>500</sup>. Ajoutons enfin que cette expérience du non-sens et du néant provoque un « bris de l'unité de l'identité et cessation de l'unité » chez le sujet traumatisé<sup>501</sup>.

Ce que nous retenons de nos lectures sur les phénomènes de violence ultime et leur impact sur l'individu est l'effroi et l'angoisse qu'ils engendrent systématiquement et dont les conséquences sont variables d'une personne à l'autre.

### 3.3.1.3 Troubles psychiques : leur impact et les victimes

A la question de savoir qui sont les sujets susceptibles d'être victimes de blessures psychiques, la littérature place en première position les individus directement exposés (blessés ou indemnes) à la catastrophe : combattants, populations civiles ciblées par les violences ou en fuite, les reporters présents qui vont sur les scènes de combat, observateurs envoyés, etc. Ceux-ci sont les plus exposés à des traumatismes psychiques. Mais qu'en est-il des individus qui ont vécu ou ont suivi les événements indirectement ? Nous pensons ici aux proches, mais aussi aux journalistes/reporters de guerre, humanitaires, avocats, personnel médical, psychologue, ou tout autre sujet qui a eu (volontairement ou non) un contact indirect avec les événements et leurs rescapés. Sont-ils également menacés par des perturbations psychiques ? Comment penser le rapport indirect avec l'événement potentiellement traumatique ?

---

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*

<sup>500</sup> CROQC, Louis (2007), « Stress et trauma », in CROQC, Louis *et al.*, *op. cit.* p. 11.

<sup>501</sup> CROQC, Louis (2007), « Perspective historique sur le trauma », in CROQC, Louis *et al.*, *op. cit.* p. 57.

### *Blessures indirectes*

Sur ce point complexe lié au statut de la victime les spécialistes affirment communément que les victimes des blessures physiques d'un événement traumatique ne se limitent pas aux seuls sujets ayant vécu directement la catastrophe (scène du combat)<sup>502</sup>. Ainsi, De Clercq & Lebigot (2001) soutiennent que les traumatismes psychiques concernent les individus directement exposés aux événements, mais peuvent également toucher ceux qui les vivent indirectement ou de loin<sup>503</sup>. Michel De Clercq explique qu'au-delà des personnes « directement impliquées dans la catastrophe [...], toute une série d'autres personnes gravitant autour de l'accident critique » sont susceptibles d'être victimes de conséquences psychologiques graves<sup>504</sup>. Il indique que les sujets (familles, proches) qui sont indirectement en contact avec l'événement traumatique ne sont pas vraiment concernés par des traumatismes psychiques, mais précise que leur souffrance n'est pas inférieure à celle des traumatisés psychiques<sup>505</sup>.

Crocq va également dans ce sens :

Sur le plan psychologique, on ne peut limiter le processus victimaire à la seule relation entre la victime et son agresseur (en cas d'agression) l'univers de la victime est limité à personne et son malheur [...mais] déborde son sac de peau et sa sphère psychique interne, et implique une expérience complexe, une relation à d'autres partenaires et, dans une certaine mesure, une relation plus étendue avec l'ensemble de la communauté [...] les covictimes, les témoins, les sauveteurs ou les premières personnes qui sont venues secourir la victime, la famille, les amis et les collègues, les soignants, les enquêteurs [...], les associations de défense des victimes, les experts [...] et les médias [...]<sup>506</sup>.

Par ailleurs, dans *Les traumatismes psychiques de guerre*, il identifie une série de facteurs contribuant à favoriser les désordres psychiques et à provoquer un trauma. Il cite en

---

<sup>502</sup> Sur la question des victimes potentielles d'un traumatisme psychique voir Crocq (1999), (2007) ; De Clercq & Lebigot (2001).

<sup>503</sup> En nous appuyant, entre autres, sur les travaux de Dori Laub (Felman & Laub 1992), nous nous référons ici aux individus (médecins, secouristes, humanitaires, journalistes, observateurs internationaux et dans notre cas aux artistes/écrivains interpellés par de tels événements, etc.) qui ne sont pas forcément exposés aux combats mais qui sont en contact avec les victimes, leurs blessures et leurs témoignages.

<sup>504</sup> DE CLERCQ, Michel, « Les victimes », in DE CLERCQ, Michel & LEBIGOT, François, *op. cit.*, p. 86. Nous faisons ici référence à ce que Lebigot (2001) appelle les victimes directes qui sont les « blessés », les « impliqués ou survivants indemnes ».

<sup>505</sup> « Au sens où nous l'entendons, on ne peut parler réellement d'un traumatisme psychique [...] Cependant la souffrance de ces proches est réelle et doit être prise en charge. La souffrance du traumatisé psychique n'est pas, *a priori*, supérieure à celle des proches ». DE CLERCQ, Michel (2001), *op. cit.*, p. 88.

<sup>506</sup> CROCQ, Louis (2007), « Introduction », in CROCQ, Louis *et al.*, *op. cit.* p. X.

exemple les soldats de la paix et les personnels humanitaires qui développent des traumatismes dans les situations suivantes :

- à la rencontre avec les populations civiles en détresse (livrées à des conditions sanitaires critiques – pauvreté, maladies de toute sorte, dénutrition, blessures physiques) ;
- à la vue de la souffrance des populations les plus fragiles (personnes âgées, les femmes et les enfants) ;
- devant la mort (les cadavres) ;
- devant les blessures physiques infligées aux populations (viols, esclavage sexuel, tortures, mutilations) ;
- devant le sentiment d'impuissance que ressentent ces témoins indirects (ou témoins tiers) face aux situations de détresse dont ils sont des témoins impuissants et qui « sont autant de sources de conflits de conscience, et de facteurs psychotraumatisants (le trauma du témoin impuissant) »<sup>507</sup>.

Si Crocq estime que les sujets non directement exposés à l'événement traumatique ne sont pas épargnés de potentielles blessures psychiques profondes, il souligne aussi le caractère complexe des conséquences psychologiques d'un événement violent. Ainsi, certains sujets confrontés directement à une catastrophe peuvent ne pas présenter des séquelles traumatiques sur le moment. Celles-ci sont néanmoins susceptibles de se révéler longtemps après le choc<sup>508</sup>.

### *Le trauma n'a pas pour seule origine la catastrophe*

Ce constat nous conduit à souligner deux points importants sur les conséquences psychologiques d'un événement potentiellement traumatisant. Tout d'abord, les troubles post-traumatiques chez les individus indirectement exposés n'ont pas pour seule origine la catastrophe (De Clercq 2001). Leur irruption est souvent favorisée par d'autres facteurs

---

<sup>507</sup> CROcq, Louis, (1999), *op. cit.*, p. 179.

<sup>508</sup> CROcq, Louis (2007), *op. cit.*, p. 12.

individuels<sup>509</sup> et situationnels qui ont « renforç[é] le côté stressant de la situation »<sup>510</sup>. Notons, ensuite, qu'un événement potentiellement traumatique, « en lui-même, ne suffit pas pour constituer le traumatisme »<sup>511</sup>. Il dépend d'un certain nombre de facteurs, notamment l'état psychique du sujet. Les événements violents et dramatiques « n'acquièrent une valeur traumatique durable que parce qu'ils trouvent une résonance particulière chez telle personne, à un moment précis de son histoire »<sup>512</sup>.

### *L'écrivain comme témoin « tiers » et le « vicarious trauma »*

Les différents aspects du traumatisme explorés dans cette sous-partie permettent d'envisager une réception de notre corpus qui tienne compte des traces éventuelles d'un *vicarious trauma*<sup>513</sup> (trauma indirect) dans l'écriture de nos auteurs qui n'ont pas été directement impliqués dans les tragédies collectives dont ils rendent compte. Ils sont, en effet, nombreux à avoir eu un contact indirect par le biais de proches, des médias, de réseaux d'expatriés, etc., non sans porter en eux des blessures psychiques dont l'origine et le degré varient bien évidemment en fonction de l'histoire personnelle de chacun et de la distance qui les sépare des événements. Cela nous conduit maintenant à nous intéresser à l'énonciation de ces expériences des limites. Comment les sujets déchirés par une souffrance qu'ils jugent et qualifient souvent comme étant inconcevable, indescriptible, voire indicible, énoncent-ils leur expérience ? En nous inspirant des travaux qui problématisent le rapport entre la douleur et le langage nous nous intéressons au processus complexe de l'énonciation de l'expérience de la violence extrême.

---

<sup>509</sup> De Clercq cite en exemple les aspects démographiques et les caractéristiques personnelles. DE CLERCQ, Michel (2001), *op. cit.*, p. 88.

<sup>510</sup> « Circonstances du désastre, réseau social, [...], degré d'identification de l'intervenant avec les victimes [...] ». *Ibid.*

<sup>511</sup> BOUKOBZA, Gérard, *op. cit.*, p. 16.

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> Expression en anglais qui désigne un « trauma indirect ». Dans son ouvrage *Trauma culture: the Politics of War and Loss in Media and Literature* (2005), la théoricienne E. Ann Kaplan évoque l'expérience du « vicarious trauma » (« trauma indirect » ou « traumatisme de second degré ») qu'expérimentent les individus qui ont eu un contact indirect avec l'événement, c'est-à-dire par le biais du survivant/rescapé (médecins, infirmiers, psychologues, journalistiques, etc.). Par ailleurs, notons qu'elle inclut également les spectateurs exposés aux représentations, notamment visuelles du drame - les médias, le cinéma, etc. (Kaplan 2005 : 87 ; 91-92).

### 3.3.2. Violence extrême, douleur et langage

*« L'histoire des hommes a toujours été celle de leur résistance à la souffrance »*

*Pius Ngandu Nkashama*<sup>514</sup>.

Dans ses réflexions sur la violence dans *Traité de la violence*, Sofsky décrit la douleur comme étant une expérience terrifiante qui anéantit l'homme :

Elle [la douleur] étrangle et étouffe, et elle met rageusement en pièces. En faisant du corps l'ennemi de lui-même, elle écrase la personne et l'entraîne dans l'abîme de la perte de conscience<sup>515</sup>.

Selon Scarry, l'anéantissement qu'elle provoque ne concerne pas uniquement le corps du sujet souffrant, mais elle ébranle également son langage qui vole en éclats mettant alors en péril la transmission de son expérience. Cela laisse voir le rapport complexe entre le langage et la douleur, car bien qu'il soit admis que la souffrance mette en crise le langage (rendant ainsi difficile la transmission de l'expérience de violence), force est de constater que l'être qui souffre ou celui souhaitant témoigner pour lui, déploie diverses stratégies pour déjouer l'impuissance du langage et communiquer sa détresse.

Cette section explore le rapport problématique entre le langage et la douleur dans un contexte de grande violence (guerres/tortures). En prenant appui, notamment sur les travaux de Scarry, de David Le Breton et de Crocq elle examine la mise en discours du vécu tragique du rescapé.

#### 3.3.2.1 Malaise dans le langage

Comme le traumatisme, la douleur est généralement caractérisée comme un vécu violent qui instaure une rupture chez l'individu. Louis Crocq avance qu'elle porte atteinte à l'intégrité psychique et physique de l'être. Et l'anthropologue et sociologue Le Breton y voit « une déchirure de soi qui brise l'évidence de la relation au monde » et « une expérience

---

<sup>514</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2011), *op. cit.*, p. 81.

<sup>515</sup> SOFSKY, Wolfgang (1998), *op. cit.*, p. 67.

forcée et violente des limites de la condition humaine » qui demeure hors de contrôle<sup>516</sup>. C'est le constat de l'état exceptionnel qu'est l'expérience de la douleur qui incite Scarry à postuler que la douleur, notamment lorsqu'elle est « extrême » est une expérience incommunicable à l'autre<sup>517</sup>. Et c'est précisément ce type de souffrance « extrême », entendue comme une douleur infligée « de façon traumatique » (Le Breton) dans les contextes de violences ultimes (tortures, ~~massacres~~, massacres, guerres, génocides) qui nous intéresse. Et lorsque nous parlons de douleur ou de souffrance, il s'agit de l'approcher exclusivement dans sa dimension extrême, entendue comme une douleur « extrême »/ « ultime » - engendrée par des violences extrêmes - selon les travaux de Le Breton et de Scarry, en particulier.

Dans son ouvrage *Body in pain* (1985), qui traite du rapport complexe entre le langage et la douleur chez les rescapés d'événements traumatiques (épisodes de guerre et tortures), Scarry avance que la douleur est intrinsèquement inaccessible, intransmissible, voire destructrice de langage. En l'occurrence, sa transmission à autrui est une entreprise complexe qui implique de trouver un moyen pour contourner la crise du langage.

Selon la chercheuse, l'incommunicabilité de la douleur est fondamentalement liée à l'essence même de la douleur qui est une expérience :

- hautement complexe
- subjective
- personnelle, privée<sup>518</sup>

<sup>516</sup> LE BRETON David, « Expériences de la douleur, expériences de la violence », in HÉRITIER, Françoise (dir.), *De la violence II* (Séminaire de F. Héritier), Paris : Odile Jacob, 2005 (1999), pp. 113, 115. Cet article reprend des thèmes travaillés dans son ouvrage *Anthropologie de la douleur*, Paris : Métailié, 1995.

<sup>517</sup> Scarry explore spécifiquement la douleur des rescapés d'événements de guerre et de torture. D'où la précision de douleur « extrême ». Même lorsque le qualificatif « extrême » (ou aigu ou traumatique) n'apparaît pas, il s'agit de l'interpréter dans ce sens.

<sup>518</sup> « Si l'homme dit l'intensité de sa douleur, il sait par avance que nul ne la ressent à sa place ou ne la partage avec lui » estime Le Breton pour qui la douleur isole le sujet en détresse (Le Breton 1999 : 118). S'inscrivant dans la lignée de Scarry, il estime que l'expérience de la douleur ne peut être partagée : l'être qui souffre est le seul à avoir la certitude de sa douleur, celle-ci « n'apparaît pas d'emblée aux yeux des témoins. Sa réalité suscite même parfois des soupçons » (Le Breton 1999 : 118). Et chez Scarry, on retiendra cette phrase clef : « to have great pain is to have certainty ; to hear about another person has pain is to have doubt » (Scarry 1985 : 7). Elle renvoie à l'idée que c'est uniquement le sujet qui souffre qui a la certitude de sa douleur. D'où l'évocation de la dimension hautement personnelle et privée de la douleur. Elle demeure donc inaccessible à autrui tant que le sujet en souffrance ne témoigne pas de sa douleur par le biais de la parole. C'est la raison pour laquelle Le Breton dit que la douleur « n'a



➤ sans contenu référentiel<sup>519</sup>

De ce fait, la douleur apparaît comme un phénomène intraduisible et inexprimable. Pire, estime Scarry, elle le détruit dans le sens où elle entraîne le sujet à émettre des gémissements, des sons, et des propos incohérents qui rappellent les actes préverbaux :

La douleur [...] n'est pas seulement inaccessible au langage, mais elle participe activement à sa destruction en provoquant un retour immédiat à un état antérieur au langage, aux sons et aux cris que font les êtres humains avant qu'ils n'aient appris à parler<sup>520</sup> [notre traduction].

Ces « cris » et « sons » sont les signes d'un langage en état de crise qui peine à mettre en mots la souffrance extrême qui déchire le sujet. Visiblement, ce que nous appelons « la crise du langage » s'observe dans l'incohérence, l'opacité et les silences qui caractérisent les (tentatives de) prises de parole du rescapé<sup>521</sup>. Plus exactement, cette crise du langage peut s'illustrer par des phrases hachées ou à demi-mot, une parole vacillante, peu intelligible,

---

pas l'évidence du sang [...] elle exige la confiance dans la parole du malade. Elle ne se prouve pas, elle s'éprouve » (Le Breton, *Ibid.*, nous soulignons).

<sup>519</sup> Le problème avec la douleur, dit Scarry, est qu'elle est subjective et ne se réfère à aucun objet du monde extérieur : « physical pain - unlike any other state of consciousness - has no referential content. It is not *of* or *for* anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language » (Scarry 1985: 4-5). L'idée de l'absence de contenu référentiel de la douleur (en dehors d'elle-même) est un point central, selon Scarry, qui expliquerait l'incommunicabilité de la douleur. Il s'agit de comprendre que la douleur, contrairement à d'autres états intérieurs tels que l'amour, la haine, la peur, etc., qui sont généralement couplés avec des objets externes, n'a aucun contenu référentiel. En effet, l'amour, la haine, la peur, etc., réfèrent toujours à des objets extérieurs (on aime/déteste/mange/rit/pense (de/à) quelqu'un ou quelque chose, etc.). Et, dit-elle, c'est précisément parce que la douleur « takes no objet » [ne se réfère à aucun objet] [...] « that it [...] resists objectification in language » [qu'elle est difficilement objectivée par le langage] (Scarry 1985 : 5). Si Scarry insiste sur ce point dans son explication de l'incommunicabilité de la douleur notons, toutefois, que sa perspective ne fait pas l'unanimité chez l'ensemble des spécialistes du domaine.

<sup>520</sup> Cf. "Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned", SCARRY, Elaine, *op. cit.*, p. 6.

<sup>521</sup> Sur une perception assez répandue qui consiste à croire que des rescapés d'événements violents se réfugient dans le silence, ne désirant pas parler, Louis Crocq dans « Expression des émotions et aspect cathartique du *debriefing* » fait le point :

« [...] le patient traumatisé ressent, dès qu'il émerge de l'événement traumatisant, un intense besoin de savoir ce qui s'est passé en lui, et, pour se faire, de verbaliser son expérience, de parler. Beaucoup de victimes essaient de parler [...] elles reviennent de l'enfer, et parler c'est déjà affirmer qu'on est vivant, c'est dialoguer avec un autre vivant, c'est récupérer son identité, sa personne » (Crocq 2002 : 164).

Par ailleurs, dans son ouvrage majeur *Les traumatismes psychiques de guerre*, l'auteur précise que cette parole aussi appelée un langage « authentique » est « spontanée » et désigne un énoncé qui n'a pas été pensé/travaillé. Il n'y a pas eu de mise en récit. Cette parole a une fonction libératrice pour le sujet (bien qu'elle puisse paraître incohérente) : « elle lui procure la *catharsis* qui est à la fois apaisement et purification de l'âme » (Crocq 1999 : 331).

balbutiante et tantôt par une logorrhée verbale incohérente, des gémissements et le mutisme (qui s'observe dans des cas très graves précise Crocq).<sup>522</sup>

C'est dans ce sens que la chercheuse postule que la douleur est incommunicable : « La souffrance n'a pas de voix »<sup>523</sup> ; « le sujet qui souffre se voit généralement dépourvu de ses ressources langagières »<sup>524</sup> ; « habituellement, il n'y a pas de langage pour la douleur »<sup>525</sup> ; « la douleur physique constitue toujours une agression forte pour le langage »<sup>526</sup>. Notons que Le Breton et Crocq vont dans le sens de Scarry.

En mettant en avant la dimension hautement subjective et privée de l'expérience de la douleur, Le Breton avance, à l'instar de Scarry, son incommunicabilité à autrui :

La douleur met en échec le langage. Elle est d'abord un fait personnel qui échappe à toute mesure, à toute tentative de la décrire [...] elle est réservée à la délibération de l'individu et le laisse impuissant à nommer cette intimité torturante. Elle suscite le cri, la plainte, le gémissement, les pleurs ou le silence ; autant de défaillances de la parole et de la pensée ; elle brise la voix et la rend méconnaissable. La douleur immerge dans un univers inaccessible à tout autre<sup>527</sup>.

En déclarant que le trauma est indicible pour un rescapé de guerre, Crocq, de son côté, laisse voir la dimension unique et inaccessible du traumatisme qui est à nos yeux une forme spécifique de douleur extrême<sup>528</sup>. Le rescapé traumatisé peine à raconter son histoire parce qu'il a été brutalement confronté à l'univers du non-sens, de l'anéantissement et de la mort (de soi ou d'autrui) qu'est le trauma :

[...] tout sujet traumatisé de guerre a inévitablement le sentiment que les autres ne peuvent comprendre sa souffrance » car, dit-il, le trauma est « *indicible, incommunicable* » [nous soulignons]<sup>529</sup>.

---

<sup>522</sup> Les tentatives de prises de parole démontrent bien que le rescapé, en général, éprouve un réel besoin de parler, de s'exprimer.

Selon le psychiatre français, pouvoir « énoncer » (par « énoncer » l'auteur désigne une « parole spontanée ». C'est le langage « authentique ») son expérience à autrui est pour le sujet un acte d'affirmation d'être vivant.

<sup>523</sup> Cf. « pain has no voice », *Ibid.*, p. 3. Notre traduction.

<sup>524</sup> Cf. « the person in pain is ordinarily [...] bereft of the ressources of speech », *Ibid.*, p. 6. Notre traduction.

<sup>525</sup> Cf. « pain is inaccessible to language », *Ibid.*, p. 13. Notre traduction.

<sup>526</sup> « physical pain is monolithically consistent in its assault on language », *Ibid.*, p.

<sup>527</sup> LE BRETON, David, *op. cit.*, p. 117.

<sup>528</sup> Le Breton, par ailleurs, pour renvoyer à une douleur ultime/extrême parle de la douleur qui est infligée de façon traumatique.

<sup>529</sup> CROCQ, Louis (1999), *op. cit.*, p. 346.

C'est cette confrontation à un phénomène extrêmement douloureux qui échappe au sens, à toute tentative de rationalisation, et donc au discours qui est le langage ordonné et structuré. C'est alors que la victime parle de douleur « indicible », « inexprimable », « intraduisible ».

### 3.3.2.2 La douleur, une expérience discursive

S'il est admis que la douleur résiste au langage et rend difficile sa transmission, avec Scarry nous rappelons aussi que le seul moyen d'y accéder est le langage. Ce constat révèle le rapport hautement complexe entre douleur et langage, mais surtout que la douleur se présente aussi comme une expérience discursive et ne se limite pas à être une expérience sensorielle.

Comme le dit Le Breton, la douleur confronte le sujet « à l'épreuve de Babel » dans le sens où il doit trouver un moyen, « une voix » pour « traduire son expérience aux autres qui ne peuvent l'entendre que par défaut, par une traduction qui [...] est trahison »<sup>530</sup>. Ainsi, le sujet, dans sa grande détresse solitaire, « s'efforce de déjouer l'impuissance du langage »<sup>531</sup> afin de rendre son expérience accessible au monde social dont dépend en grande partie sa guérison. Ce point est également mis en avant chez Scarry : il s'agit de trouver une voix pour dire l'expérience du rescapé. Et une fois trouvée, elle commencera alors à mettre en récit son histoire dans une double perspective de réparation et de conscientisation.

On constate donc que c'est le langage, lui-même, qui est le vecteur de l'expérience de souffrance, car il offre de multiples possibilités de nommer et donc de donner existence et sens non seulement à ce qui est présent, mais aussi à ce qui est absent et semble difficilement énonçable ou exprimable. C'est ce que laisse comprendre l'article de Laurence J. Kirmayer, « La folie de la métaphore », qui traite du rapport entre la douleur/maladie et le langage en se focalisant sur la métaphore. Selon la spécialiste en anthropologie psychiatrique, c'est par un travail qui passe par « les pouvoirs créateurs, évocateurs et inventifs du langage et de l'imagination » que l'individu parvient à donner chair à l'expérience de la douleur<sup>532</sup>. En exploitant l'infinie richesse des mots, des métaphores et en puisant dans les références linguistiques du monde social, l'individu nomme et rend

<sup>530</sup> LE BRETON, David, *op. cit.*, p. 119.

<sup>531</sup> *Ibid.*

<sup>532</sup> KIRMAYER, Laurence J., « La folie de la métaphore », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, pp. 44.

accessible l'expérience de douleur<sup>533</sup>. Et dans ce sens, le récit qui implique tout un travail sur le langage, apparaît comme un moyen particulièrement efficace pour la traduire<sup>534</sup>. Nous y reviendrons dans notre chapitre 4 qui explore le rapport entre la littérature et le réel.

En nous inspirant des travaux de ces différents chercheurs, on peut dire que d'une certaine façon, c'est le langage, lui-même, par le biais de la mise en discours qui construit l'univers de la douleur<sup>535</sup>. Il s'agit maintenant de savoir qui peut être un porte-parole potentiel l'expérience de douleur.

### *Le témoignage du rescapé et du témoin indirect*

Qui sont les sujets pouvant prétendre être les auteurs et les créateurs d'un langage de la douleur ? Car si bien des rescapés parviennent, d'une manière ou d'une autre, à communiquer leur déchirure, d'autres n'y arrivent pas ou péniblement. Et il y a ceux qui demandent l'intervention d'un sujet qui fixerait et transmettrait leur histoire.

De manière générale, Scarry identifie deux catégories d'individus-créateurs de langage de la douleur :

- (1) Le sujet souffrant qui souhaite raconter lui-même son expérience. Elle fait ici référence au « rescapé » ou « survivant » ; celui qui a échappé au sinistre.

---

<sup>533</sup> Dans son article intitulé « La folie de la métaphore » Laurence J. Kirmayer problématise le lien entre métaphore, douleur et guérison. En travaillant sur la théorie de la métaphore, elle tente de démontrer que le recours à la métaphore, élément constitutif du récit, semble particulièrement efficace pour traduire l'expérience de la douleur. Les métaphores permettent « de structurer et donner sens à l'expérience de la maladie et rendre possible la guérison symbolique ». Elles ne se limitent pas au domaine littéraire et sont omniprésentes également dans les prises de paroles quotidiennes où elles s'avèrent particulièrement précieuses chez les sujets en souffrance. Selon la chercheuse, elles semblent, en effet, pouvoir organiser les expériences subjectives en construisant des mondes qui donnent forme et sens à leur douleur. (Kirmayer 1993 : 43-44)

<sup>534</sup> Pour rappel Gérard Genette définit le récit comme étant un discours, oral ou écrit, qui raconte des événements, il désigne « le discours prononcé » ; l'enveloppe verbale qui prend en charge la mise en discours des événements (fictifs ou réels) (Genette 1983 : 10-11). Et dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, Jean-Michel Adam rappelle que pour qu'il y ait récit, il s'agit de travailler le langage :

« Il faut d'abord la représentation d'une *succession temporelle d'actions*, il faut ensuite qu'une *transformation* plus ou moins importante de certaines propriétés initiales des actants soit réalisée ou échoue, il faut enfin qu'une mise en intrigue structure et donne sens à cette succession d'actions et d'événements dans le temps » (Charaudeau ; Maingueneau (dir.) 2002 : 484).

<sup>535</sup> Il s'agit de voir le discours comme étant un vecteur de l'expérience de la douleur. Dans son ouvrage *Le discours informatif médiatique : la construction du miroir social*, Patrick Charaudeau rappelle la dimension sociale du langage :

« Le langage est à la fois ce qui permet que des échanges s'instaurent entre les membres d'un groupe social donné, que se construisent l'identité de ces membres en tant que sujets parlants, et que, ce faisant, se construise à travers la parole qu'ils profèrent du sens symbolique, car [...] il n'y a de sens que dans la symbolisation » (Charaudeau 1997 : 29).

(2) Ceux qui ne souffrent pas et qui souhaitent rendre compte de l'expérience de ceux qui sont en souffrance. Sont concernés ici les sujets indirectement confrontés à l'événement traumatique et que nous identifions comme étant les témoins indirects. Nous problématisons la notion de témoin indirect ou tiers plus loin, car elle désigne la position de la majorité de nos écrivains vis-à-vis des événements qu'ils ont représentés.

### *Les lieux de construction de l'expérience de la douleur*

Intéressons-nous maintenant à la question des « lieux » de création des langages de la douleur. Quels sont les espaces contribuant à la production du discours de l'expérience des victimes de violences extrêmes ?

Scarry identifie les domaines suivants comme étant les espaces majeurs à créer les langages de la douleur :

- (1) Le domaine médical ;
- (2) Amnesty International ;
- (3) Le domaine juridique ;
- (4) L'espace artistique (par le biais de la *création humaine*).

Cette liste datant de 1985 mériterait d'être mise à jour, au moins partiellement. En ce sens, le domaine que la chercheuse identifie « Amnesty International », gagnerait, aujourd'hui, à être élargi. Aussi nous semble-t-il plus judicieux d'identifier de façon globale l'ensemble des organismes militant en faveur du respect des droits humains<sup>536</sup>. Ensuite, la psychanalyse, l'anthropologie, la psychanalyse sont autant d'exemples de domaines qui pensent l'expérience de la douleur. Et c'est à partir des représentations construites que le vécu du rescapé sort de l'espace privé pour devenir accessible et visible dans l'espace collectif.

A ce stade, il est important de souligner que ces représentations contribuent à la manière dont la douleur est perçue, puis traitée au sein de la société. Ce qui nous amène à

---

<sup>536</sup> Nous pensons, notamment aux ONG humanitaires et caritatives telles Human Rights Watch, Action contre la faim, Médecins sans Frontières, La Croix Rouge, etc. qui sont des producteurs du discours de la douleur qui est infligée dans les contextes de guerres, de violences politiques, mais aussi suite à des catastrophes naturelles.

dire qu'il y a une dimension politique dans sa figuration. Et c'est ce que nous proposons d'examiner par la suite.

### 3.3.2.3 Les conséquences politiques de la représentation du vécu du rescapé

C'est la verbalisation de l'expérience de douleur qui la rend accessible à l'espace social permettant alors une reconnaissance officielle du statut de victime. C'est une étape cruciale dans le processus de guérison. Dans *Les traumatismes psychiques de guerre*, Crocq situe l'importance de la procédure de réparation pour le sujet confronté à la guerre :

La scène traumatisante qui suscite l'horreur a mis le sujet en présence de la mort, du chaos, du non-sens et, sous une forme ou une autre, de la violation de la loi : loi d'avoir le droit de vivre, loi de ne pas souffrir, loi interdisant de tuer, de torturer, loi de l'harmonie du monde. Le processus de réparation [...] exige[nt] que la question de la loi violée soit résolue. Voilà pourquoi beaucoup de sujets traumatisés n'accèdent à la liquidation de leur trauma qu'une fois qu'ils ont résolu leur statut de victime agressée, de témoin impuissant ou d'acteur coupable [...], les procédures de réparation juridique et de sanction des coupables font partie des processus de liquidation du trauma [...]<sup>537</sup>.

À la lecture de l'extrait, on saisit la dimension vitale de la mise en discours de l'expérience du sujet. Sans verbalisation du vécu, toute procédure de réparation est mise en péril et rendue impossible. Et Crocq de préciser qu'une absence de réparation peut entraîner des effets néfastes sur le rescapé.

Le processus de réparation est lié au processus de guérison et il englobe la dimension politique de la représentation de la souffrance. Ainsi, la capacité à communiquer la détresse de la victime a des conséquences politiques, d'où l'importance pour les rescapés d'expériences traumatiques de mettre en discours leur douleur. Et en nous inspirant de nos œuvres, cela met en évidence l'importance des écrivains qui n'ont pas vécu les faits mais les ont suivis de loin et interviennent pour mettre en récit l'expérience des victimes. Leur contribution à transmettre l'horreur des événements est d'autant plus précieuse dans les espaces marqués par le manque ou l'absence de médiatisation au moment des faits et de réflexion critique sur les tragédies (en situation post-guerre).

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 349-350.

### *Enjeux sociopolitiques de la représentation de la douleur*

Selon Arthur Kleinman, Veena Das et Margaret Lock, les représentations de la souffrance ont un impact sur la problématisation de celle-ci dans le contexte social<sup>538</sup>. Ainsi, en leurs termes, ils soutiennent que les représentations culturelles de l'expérience de douleur « peuvent être (et sont fréquemment) récupérées par la culture populaire ou par des institutions sociales particulières pour des questions d'ordre politiques ou morales. C'est pour cela que la douleur est d'utilité sociale/publique »<sup>539</sup>.

Les discours sur l'expérience de la douleur occupent, en effet, une place centrale au sein de la société, car ils peuvent devenir un enjeu social important susceptible d'entraîner des retombées politiques majeures. On a en tête, par exemple, la construction des discours (rapports d'enquêtes, témoignages, récits, etc.) sur l'extermination des Juifs d'Europe lors de la Seconde Guerre mondiale. C'est à ce moment que naît le terme « génocide », néologisme du juriste Raphaël Lemkin qui apparaît pour la première fois en 1944 pour nommer l'extermination intentionnelle de peuples et de communautés entières. C'est grâce aux représentations de l'expérience de la Shoah que le génocide des Juifs d'Europe est reconnu officiellement et qu'il prend graduellement une place majeure dans le discours politique. Sa reconnaissance politique donne lieu à toute une série de lois et de mesures visant à identifier et à prévenir de tels drames dans le futur.

On comprend alors la raison pour laquelle Scarry insiste sur l'importance d'une mise en discours « efficace ». Manifestement, la théoricienne estime que la capacité à décrire et à expliquer l'expérience de la douleur est l'élément qui détermine sa réception dans l'espace sociopolitique : « la représentation politique de n'importe quel phénomène est fortement liée à la manière de le représenter verbalement »<sup>540</sup>. En ce sens, la capacité à toujours « mieux » nommer et à « mieux » figurer l'expérience de la douleur est un enjeu capital dans la perspective d'une mobilisation collective et d'une politique globale de réduction ou

---

<sup>538</sup> DAS, Veena ; KLEINMAN, Arthur ; LOCK, Margaret, *Social suffering*, California: University of California Press, 1997.

<sup>539</sup> Cf. « Cultural representations of suffering [...] – can be (and frequently are) appropriated in popular culture or by particular social institutions for political or moral purposes. For this reason, suffering has social use ». DAS, Veena ; KLEINMAN, Arthur ; LOCK, Margaret « Introduction », in DAS, Veena ; KLEINMAN, Arthur ; LOCK, Margaret, *op. cit.*, p. xi. Notre traduction.

<sup>540</sup> Cf. "[...] it was observed that ordinarily there is no language for pain, that it [...] resists verbal objectification. But the relative ease or difficulty with which any given phenomenon can be *verbally represented* [...] influences the ease or difficulty with which that phenomenon comes to be *represented politically* » (Scarry 1985: 12).

d'élimination de la douleur. Car en les traduisant, les violences arbitraires qui en sont l'origine sont dans le même temps énoncées et dénoncées<sup>541</sup>.

Pour illustrer ce point nous rappelons l'exemple que propose Scarry : les lettres que rédige Amnesty International pour dénoncer les violences subies par les rescapés de guerre ou de tortures. Celles-ci sont notamment adressées aux représentants des gouvernements concernés et à toute personne d'autorité susceptible de pouvoir agir dans des prises d'action pour lutter contre les violences politiques. Leur envoi poursuit un objectif précis qui s'inscrit dans une démarche délibérée d'information et de témoignage comme l'explique la théoricienne :

Le but de la lettre ne consiste pas simplement à se contenter d'une réception passive de l'information de la part de son lecteur, mais elle vise à l'inciter dans une démarche de mobilisation active contre la torture [notre traduction]<sup>542</sup>.

L'exemple des courriers d'Amnesty International démontre le lien qu'il y a entre la transmission des expériences des victimes et les prises d'actions politiques. L'on peut aussi songer à d'autres ONG à vocation comparable qui opèrent de façon plus ou moins similaire en mettant en discours la souffrance des victimes, des réfugiés et des opprimés. Le journal des donateurs et les lettres d'information hebdomadaires ou mensuelles de Médecins Sans Frontières ou de Human Rights Watch sont des exemples parmi d'autres.

Comme nous avons pu le voir, c'est par le biais du langage qui construit du sens que l'expérience de la douleur devient visible dans l'espace social. Si sa visibilité est susceptible d'avoir un impact politique positif, elle demeure, cependant, soumise à un témoignage efficace. A l'évidence, c'est la capacité des lettres d'Amnesty International – et de tout autre intervention similaire de structures à visée humanitaire – à dire et à décrire l'expérience du rescapé d'une manière qui inspire compassion et protestation qui détermine leur pouvoir de pression dans le milieu politique<sup>543</sup>. De ce fait, on voit bien que le succès d'une prise de

---

<sup>541</sup> Cf. "the act of verbally expressing pain is a necessary prelude to the collective task of diminishing pain" (Scarry 1985: 9).

<sup>542</sup> Cf. « The goal of the letter is not simply to make the reader a passive recipient of information about torture but to encourage his or her assistance in eliminating torture », SCARRY, Elaine, *op. cit.*, p. 9.

<sup>543</sup> "[...] the failure of expressing physical pain permits political and perceptual complications of the most serious kind. The failure of expressing pain [...] will always work to allow its appropriation and conflation with debased forms of forms of power; conversely, the successful expression of pain will always work to expose and make impossible that appropriation and conversely, the successful expression of pain will always work to expose and make impossible that appropriation and conflation" (Scarry 1985: 14).



conscience collective et surtout politique est étroitement lié à une traduction efficace des *expériences de violence* et des *expériences de douleur*<sup>544</sup>. Et comme le dit si bien Scarry, tout « ce qui se voit le mieux reçoit le plus d'attention »<sup>545</sup>. Ce qui nous amène donc à dire que c'est à travers sa mise en discours efficace et percutante que la douleur sort de sa dimension abstraite pour prendre forme et devenir accessible à autrui. C'est dans cette perspective que nous disons avec Scarry que le langage, par diverses façons – nous le verrons notamment dans l'analyse de notre corpus – construit l'expérience de souffrance du rescapé et assure sa transmission et participe à la thérapie de la victime et en même temps au traitement politique de la violence extrême.

### 3.3.2.4 Traduire la souffrance dans l'espace artistique

Avant d'aborder ce dernier point qui conclut notre réflexion sur la mise en discours de l'expérience de douleur, nous rassemblons et résumons ici des aspects importants qui nous serviront de repères critiques lors de nos analyses :

- La douleur, notamment lorsqu'elle est extrême/infligée de façon traumatique (Le Breton) est une expérience complexe, subjective, inaccessible et difficilement communicable à autrui.
- Devant l'incommunicabilité de la douleur, l'humain essaie de trouver une voix pour traduire la souffrance. De ce fait, si celui qui souffre ne peut communiquer son expérience, quelqu'un d'autre, interpellé par sa détresse, peut tenter de le faire. Nous pensons ici aux journalistes, médecins, humanitaires, psychologues, proches et bien sûr aux écrivains, comme notre corpus littéraire le démontra.
- C'est par le biais de la mise en discours qu'on traduit l'expérience de la douleur. Le langage construit la douleur en puisant dans l'infinie possibilité de création qu'il offre.
- Les représentations de la douleur construisent la façon dont on la perçoit dans la sphère sociale et politique.

---

<sup>544</sup> Nous paraphrasons ici le titre de l'article de Le Breton « Expériences de violence, expériences de douleur ».

<sup>545</sup> Cf. "the one that is more visible will receive more attention", SCARRY, Elaine, *op. cit.*, p. 12.

- La réduction, voire l'élimination de la souffrance de l'homme (cas de guerre, tortures, mais aussi les maladies, les accidents, etc.) dépend donc de la façon et de la capacité à représenter 'efficacement' l'expérience des victimes et à mettre en mots leur douleur extrême. Plus un phénomène devient visible dans l'espace social, plus il est susceptible de susciter l'intérêt collectif et d'être pensé dans la sphère politique. Aussi, le
- Les domaines médical, juridique, artistique ainsi que les organismes militant pour le respect des droits humains sont les lieux qui disent, problématisent et représentent le plus l'expérience de douleur.
- Enfin, Scarry note que l'espace artistique se présente comme un lieu privilégié pour traduire la souffrance.

Le dernier élément qui postule que l'art est un vecteur idéal de la détresse humaine nous intéresse tout particulièrement, car il traite de l'intervention de la littérature dans la transmission de la mémoire d'événements traumatiques collectifs. En tant que « lieu privilégié pour l'expression de la douleur », l'art se présente, en effet, comme un vecteur efficace, voire idéal. Selon Scarry, il constitue un espace de (re-)création infinie et en ce sens permet de surmonter la crise du langage en permettant au sujet d'inventer et de réinventer son monde par le biais de la fabulation. Sa dimension salutaire et thérapeutique est également traitée dans l'ouvrage de Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur* (1999) qui souligne l'espace efficace qu'il représente dans le processus de la reconstruction de soi. L'art, dit-il, est un lieu « où s'exprime l'émotion » et il permet de « métamorphoser l'horreur »<sup>546</sup>. Ainsi, la transformation de l'horreur « se fait sans peine dès qu'on peut la dessiner, la mettre en scène, en faire un récit ou une revendication militante »<sup>547</sup>. Le chercheur est convaincu que la créativité constitue le « meilleur moyen d'expression » pour les êtres brisés pour dire et panser leur douleur<sup>548</sup> ; par le biais des représentations, elle leur permet de combler le vide laissé par la déchirure :

La souffrance du manque, la douleur de la perte nous contraignent au symbole. L'art fait revivre les morts, comme la philosophie panse les blessures [...]. Balzac, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, George Sand, Zola, Baudelaire, Alexandre Dumas, Stendhal, Maupassant

<sup>546</sup> CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris : Odile Jacob, 1999, p. 63.

<sup>547</sup> *Ibid.*

<sup>548</sup> *Ibid.*, 174.

et plus de la moitié des grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle confirment cette idée. L'acte de création colmate la brèche, répare la meurtrissure et permet de redevenir soi-même, totalement. Deuil et créativité sont liés puisque celui qui a perdu est contraint à se représenter ce qu'il ne perçoit plus<sup>549</sup>.

En ce sens, le discours post-traumatique ou de douleur de l'écrivain-rescapé ou de l'écrivain-tiers par le biais de la création et de la fabulation se sublime par l'expression artistique. Par le processus de l'imagerie, l'écrivain parvient à dépeindre et construire avec puissance les univers de souffrance. Il réussit non seulement à donner une voix à la douleur d'autrui, mais il crée un langage capable d'émouvoir les passions, faisant de l'art un des espaces, sinon l'espace exprimant le mieux les situations de crise et de déchirure. Et c'est précisément à ce niveau qu'on peut parler du pouvoir de l'art à traduire ce qui semble dans un premier temps *a priori* intraduisible et innommable. C'est ce que la deuxième partie propose d'explorer en se focalisant sur le lien entre la douleur et la littérature de fiction en prenant appui sur les fictions que nous étudions.

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 175.

### **Conclusion du chapitre 3**

Axé autour des formes extrêmes de violence et de la question de leur mise en discours, ce chapitre a, notamment mis en avant la dimension complexe de la violence et de sa représentation, en particulier lorsque celle-ci s'avère traumatique. Dans le même temps, nous avons vu que sa mise en mots est nécessaire, voire indispensable dans une visée collective de l'élimination ou de la diminution des expériences de violence. Aussi, dans cette perspective, l'espace artistique, en exploitant l'imagination, semble se distinguer dans la création d'un langage capable de traduire avec force l'expérience du rescapé. Ce domaine participe, en effet, activement et efficacement à la transmission des multiples épisodes de souffrance extrême, de traumatisme et les expériences qui y sont liées. En ce sens, la littérature apparaît comme un des types d'art qui arriverait le mieux à les représenter.

## **CONCLUSION DE LA PARTIE I**

Avec ses trois chapitres portant tour à tour sur la violence dans les sociétés africaines, au sein de ses littératures et dans son rapport avec le langage, cette première partie a exploré cette notion clef de notre recherche qu'est la violence. Elle l'a pensée selon une triple perspective complexe : en considérant d'abord le contexte de la postcolonie qui engendre une littérature militante axée autour des expériences de violence ; puis à l'intérieur d'une période tragique traversée par des crises extrêmes qui imprègnent la création contemporaine la radicalisant davantage ; enfin, à partir de l'expérience traumatique qui n'est pas sans conséquence sur le langage et donc sur la mise en récit de l'événement tragique.

En adoptant cette approche, notre visée est de jeter des repères contextuels et théoriques qui nous semblent indispensables pour penser la représentation fictionnelle des phénomènes de guerre et des violences de masse dans un contexte artistique qui s'est essentiellement construit et nourri sur la rupture et la perte. Comment prend-il en charge ce nouveau temps de détresse relevant de l'histoire immédiate ?

En prenant appui sur nos fictions qui mettent en scène des tragédies collectives en Afrique subsaharienne contemporaine, la deuxième de notre étude explore leur traitement complexe, mais souvent original dans le récit fictionnel.

## **PARTIE II**

# **ÉVÉNEMENTS TRAUMATIQUES ET LITTÉRATURE FICTIONNELLE**

**THÉORIES, THÈMES ET MODALITÉS  
LITTÉRAIRES**

*Vous qui vivez en toute quiétude  
Bien au chaud dans vos maisons,  
Vous qui trouvez le soir en rentrant  
La table mise et des visages amis,  
Considérez si c'est un homme  
Que celui qui peine dans la boue,  
Qui ne connaît pas de repos,  
Qui se bat pour un quignon de pain,  
Qui meurt pour un oui ou pour un  
non.*

*Considérez si c'est une femme  
Que celle qui a perdu son nom et ses  
cheveux  
Et jusqu'à la force de se souvenir,  
Les yeux vides et le sein froid  
Comme une grenouille en hiver.  
N'oubliez pas que cela fut,  
Non, ne l'oubliez pas :  
Gravez ces mots dans votre cœur,  
Pensez-y chez vous, dans la rue,  
En vous couchant, en vous levant ;  
Répétez-les à vos enfants,  
Ou que votre maison s'écroule,  
Que la maladie vous accable,  
Que vos enfants se détournent de vous.*

*Primo Levi, Si c'était un homme,  
10 janvier 1946*



## Introduction

*« Je pars du fait que ma conscience et mon effort sont d'un lieu, d'un espace et d'un moment donnés ; et je ne vois ni comment ni pourquoi ma parole, quel que puisse être son envol, ne devrait pas, avant toute autre chose, être le cri et le témoin de ce lieu singulier »*

Valentin Yves Mudimbe, *L'odeur du père*<sup>550</sup>.

Le texte littéraire est le lieu de l'inscription historique et social d'une société donnée. En tant que porteur d'une idéologie et d'une vision du monde, on ne saurait ignorer ou sous-estimer sa capacité à penser l'existence humaine. Les fictions de notre corpus s'inscrivent dans la lignée des créations qui sont étroitement liées à la « société de référence » (Duchet). Elles disent un temps de détresse où l'inhumanité s'est érigée en maître. Et pour s'en convaincre, il suffit de les mettre en perspective avec les travaux en sociologie, en anthropologie ou en histoire. Des thèmes, des visions communes sont aussitôt discernables. Prenons l'exemple de Mbembe lorsqu'il traite de la mise à mort de la vie en Afrique subsaharienne en notant que la région devient un endroit privilégié pour tout ce qui relève de l'éphémère, du transit et de l'errance.

L'Afrique n'est plus un espace circonscrit, dont on peut définir le lieu [...] ou encore que l'on peut borner. Si le continent est encore un lieu, il s'agit bien souvent et pour beaucoup d'un lieu de passage ou de transit. C'est un lieu en train de se dénouer autour d'un modèle nomade, transitaire, errant ou asilaire. La sédentarité tend à y devenir l'exception. [...]. L'Afrique est désormais en majorité peuplée de passants potentiels. Confrontés au pillage, à maintes formes de rapacité, à la corruption et à la maladie, à la piraterie et à maintes expériences de viol, ils sont prêts [...] se réenraciner ailleurs<sup>551</sup>.

Le constat alarmant de l'historien est visible dans les travaux des chercheurs africanistes, tout autant qu'il est au centre des œuvres des écrivains d'Afrique. La période des conflits armés et des violences de masse des années 90 a certainement exacerbé cette vision pessimiste. Les visions des morts, des réfugiés de guerre et des blessés, relayées dans un

---

<sup>550</sup> MUDIMBE, Yves Valentin, *L'odeur du père. Essais sur les limites de la vie en Afrique noire*, Paris : Présence africaine, 1982, pp. 13-15.

<sup>551</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 22.

premier temps par les médias<sup>552</sup> ont été rapidement retransmises par le milieu littéraire sous forme de récits de vie, de chroniques, d'autobiographies et de récits fictionnels où le roman se taille la part belle. Cette production massive d'œuvres consacrées à ces événements dramatiques témoigne de la solidarité et de la vitalité de l'engagement politique et social des artistes et intellectuels africains. Venant de divers espaces avec le sentiment urgent de ne pas se taire devant les tragédies humaines, ils tentent de faire de la littérature une passerelle entre les victimes et les autres.

Intitulée « Événements traumatiques et littérature fictionnelle », cette deuxième partie est axée sur la représentation des tragédies africaines dans le récit fictionnel (notamment le roman qui a été privilégié) à partir de la perspective de l'écrivain témoin tiers. Elle propose de penser et d'analyser la mise en fiction des événements, de dévoiler des modalités littéraires récurrentes employées, mais aussi les thèmes qui lient les textes et nous incitent à parler d'une littérature africaine contemporaine de la guerre ou des violences extrêmes.

Le chapitre 4, « Dire la guerre dans l'espace littéraire : aspects, enjeux, repères théoriques », problématise les questions de la transmission de l'expérience de douleur et celle de la représentation fictionnelle à partir de la perspective du « tiers ». Il pose des repères critiques tout en les confrontant directement à nos écrivains et nos textes. En ce sens, il n'est pas strictement théorique, mais se présente davantage comme une étude dont la visée est de problématiser et d'éclairer les aspects clefs de la mise en écriture de la guerre pensée comme un événement traumatique collectif en proposant des pistes théoriques. Enfin, outre le tiers, les notions de transmission, de témoignage, de l'histoire immédiate, de fiction, de réel, de représentation et de sociocritique retiendront tout particulièrement notre attention.

Le chapitre 5, « Thèmes et stratégies littéraires : analyse de la représentation des guerres et des violences de masse », est divisé en deux parties. Il explore les thèmes récurrents (sauf celui de la violence extrême qui est traité séparément) qui relient les œuvres et examine les modalités et stratégies narratives et langagières privilégiées. Nous observerons alors de nombreux points communs entre nos fictions dont l'écriture laisse voir des traits originaux, révélateurs des balbutiements de la parole devant l'horreur, mais

---

<sup>552</sup>Du moins pour les violences qui ont bénéficié d'une « bonne » couverture médiatique, car bien des conflits meurtriers ont été peu médiatisés.

surtout de l'expérience discursive que fait l'écrivain qui est confronté aux atrocités. Au terme de ce chapitre nous prendrons la mesure du rapport complexe et étroit que le texte entretient avec le réel en tant que porteur des événements, des pratiques et de l'idéologie dominante d'une société.

Ainsi se présentent les principaux axes de cette deuxième partie. Les fictions qui seront utilisées pour nos analyses sont : *La gazelle s'agenouille pour pleurer* de Kangni Alem, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma, *Murekatete* de Monique Ilboudo, *Charly en guerre* de Florent Couao-Zotti, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Les « démons crachés » de l'autre république* de Serge Armand Zanzala, *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy, *Détonations et folie* de Liss, *En suivant le sentier sous les palmiers* de Puis Ngandu Nkashama. Et nous signalons au passage que des textes de notre corpus secondaire seront également pris en considération.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

## CHAPITRE 4.

### L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE COLLECTIF DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE : ASPECTS, ENJEUX, REPÈRES THÉORIQUES

*« Il est pèlerin, et, dans la rue Z, il avoue à Joséphine qu'il repartirait bien sur les routes. Il reprendrait bien son baluchon, un bâton et ces souliers qui ne s'usent sur aucun trottoir [...]. Il repartirait bien mais il y avait son carnet, immense tâche, il ne voulait rater aucun mort, aucun corps. Parce que ce n'était pas un jeu. Ne rien rater, écrire ces noms pour mémoire. »*

*Edem, Port-Mélo*<sup>553</sup>.

Par quels moyens le texte littéraire rend-il audibles les cris et les silences des disparus et des rescapés ? En partant de notre réflexion sur le rapport entre la violence et le langage traité au précédent chapitre, nous souhaitons ici saisir les défis et les enjeux relatifs

---

<sup>553</sup> EDEM, *Port-Mélo*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006, p. 54.

à la mise en écriture de la guerre et des violences de masse dans l'espace de la fiction littéraire. Il s'agit là d'une tâche complexe, car elle confronte celui qui désire en rendre compte à une « expérience du dire »<sup>554</sup>, expression que nous empruntons à Ngandu (2012) et qui exprime les égarements du langage ordinaire qui doit dire l'extraordinaire, l'horrible et l'inconcevable. Parvient-elle à la circonscrire ? Comment l'écriture littéraire accueille et traite-t-elle l'événement traumatique collectif ? Comment, dans une perspective de sensibilisation et d'information, figure-t-elle les atrocités, la douleur des victimes, l'absence des disparus et les logiques destructrices ?

Essentiellement théorique, ce chapitre fournit le cadre analytique à partir duquel nous analyserons nos fictions. Il tente de saisir les défis et les enjeux de la transmission de l'événement dans le texte en considérant notamment la perspective du témoin dit « tiers », telle qu'elle est pensée chez Coquio, et qui est celle des écrivains de notre corpus<sup>555</sup>. En l'occurrence, si nous parlons aussi de l'écrivain rescapé qui a vécu directement les faits, nous nous attarderons essentiellement sur l'écrivain « témoin 'tiers' »<sup>556</sup> avec son vécu indirect (par le biais des médias, des proches, etc.).

En nous appuyant sur les apports théoriques de notre chapitre 3, nous partirons de l'idée que la violence, notamment lorsqu'elle est extrême, met en crise le langage rendant ainsi difficile la transmission de la douleur, surtout lorsque les faits relèvent d'un passé proche.

Ce chapitre s'intéresse donc au rapport entre la littérature et l'événement traumatique. Il soulève des problématiques liées aux questions de transmission, de témoignage, de trauma indirect et pose des repères critiques pour réfléchir sur la position du tiers et son travail de représentation. Comme nous l'avons vu plus tôt avec Scarry, l'art est un domaine privilégié pour l'individu afin d'élaborer et de travailler un langage pour dire les (ou ses) expériences de violence et de douleur extrêmes. Cyrulnik ne saurait mieux appuyer cette pensée lorsqu'il soutient dans *Un merveilleux malheur* que la créativité est fille de la souffrance.

---

<sup>554</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2012), *op. cit.*, p. 16.

<sup>555</sup> Voir COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 74.

<sup>556</sup> Nous utiliserons désormais l'expression « écrivain 'tiers' ». Celui-ci est à penser exclusivement en opposition à « l'écrivain 'rescapé' ».

Soulignons, par ailleurs, que nous nous sommes attardée sur le rapport entre la littérature et la réalité que nous problématisons en prenant appui sur les apports théoriques de la sociocritique. Et dans cette perspective, les notions de « représentation », de « réel », de « réalisme », de « fiction », de « roman », entre autres, retiendront tout particulièrement notre attention.

Notons que nos réflexions s'inspirent de divers travaux en littérature, en psychanalyse littéraire (*trauma studies*), en histoire et en histoire de l'art. Nous pensons notamment à ceux de Scarry, de Coquio, d'E. Anne Kaplan, de Susan Brison, de Dori Laub et Shoshana Felman ainsi que ceux de Régine Waintrater pour les questions de traumatisme et du témoignage. Et enfin, pour les questions liées à la littérature et à la fiction les travaux de Paul Ricoeur, de Carole Talon-Hugon, de Claude Duchet, entre autres, figurent parmi nos principales références.

## 4.1. Littérature et transmission de l'événement traumatique

*« 'Marquer' un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité pour enterrer les morts comme moyen de fixer une place aux vivants. »*

*Michel de Certeau, L'écriture de l'histoire<sup>557</sup>.*

Nous nous intéressons ici essentiellement à la mise en récit des conflits chez l'écrivain « tiers » qui n'a pas vécu directement les faits et propose un regard externe<sup>558</sup>. De plus, il utilise le récit fictionnel dont le statut d'affabulation, de récit feint et mensonger soulève la question de la capacité de l'imaginaire à problématiser de telles expériences des limites et à s'imposer comme un vecteur efficace et « crédible » dans leur prise en charge et leur dénonciation. Comment penser le tiers, son rapport avec l'événement traumatique collectif et sa mise en écriture ? Cette question est traitée dans les sous-parties qui suivent. Précisons, par ailleurs, que nos réflexions sur le tiers ne sauraient se faire sans d'abord s'interroger sur la position du rescapé qui constitue un point de repère important pour penser la représentation de l'expérience traumatique selon une perspective détachée et externe, mais avec une même volonté de sensibilisation.

### 4.1.1. Sur la transmission

Dire l'événement et ses atrocités et communiquer l'expérience de douleur extrême est une entreprise délicate pour le rescapé, en dépit de son désir de communiquer sa détresse<sup>559</sup>. Différemment et sans établir de comparaison c'est aussi une tâche complexe

---

<sup>557</sup> CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1975.

<sup>558</sup> Pour plus de détails sur la transmission du témoignage par le tiers voir CoQUIO (2004), *op. cit.*, pp. 74-77.

<sup>559</sup> De manière générale, les spécialistes des traumatismes soutiennent que les victimes cherchent à partager la tragédie vécue. Cela est aussi noté par les divers intervenants sur le terrain (journalistes et reporters de guerre, humanitaires, psychologues, etc.) qui évoquent le besoin de victimes de transmettre leur histoire bien que certaines



pour le tiers qui souhaite parler pour les victimes et raconter leur vécu. C'est donc la problématique de la transmission de l'expérience traumatique collective que nous proposons d'examiner ici<sup>560</sup>.

Dans notre chapitre précédent, il a été souligné que l'expérience traumatique ou de douleur extrême qui provoque une rupture chez la victime est incommunicable à autrui. La souffrance extrême, soutient Scarry, contribue à détruire le langage, rendant ainsi complexe sa transmission<sup>561</sup>. Ce constat va dans le sens des théories psychanalytiques qui traitent du rapport entre l'événement traumatique et l'art, notamment dans le texte littéraire<sup>562</sup>. Rappelons à ce propos les travaux de Dori Laub, de Shoshana Felman, d'E. Anne Kaplan qui problématisent la question de l'énonciation et de la transmission chez la victime (et le tiers chez Kaplan)<sup>563</sup>.

Relevons d'abord la pensée de Laub qui soutient que la transmission elle-même peut s'avérer traumatisante si le processus d'énonciation, en faisant resurgir l'événement, est vécu comme un retour du trauma plutôt qu'un acte libérateur. Du côté des écrivains rescapés, ils sont nombreux à confier leur difficulté à aborder la question de la mise en récit. Ils évoquent leur sentiment d'impuissance à communiquer une expérience inouïe qui semble mettre en crise le langage ou, du moins, qui semble révéler ce que seraient les « limites du

---

peuvent se retrancher délibérément dans des silences[ou toujours]. Sur ce point voir, par exemple, les ouvrages suivants : *Charred Lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence* (New Jersey : Princeton University Press, 1996) de Valentine Daniel, *Crises extrêmes : face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides* (lieu et date de publication) de Marc Le Pape, Johanna Siméant & Claudine Vidal (voir notamment les articles « La force du témoignage » de Michel Agier, pp. 151-168 ; « Témoigner sur la Palestine » de Didier Fassin & Estelle d'Halluin, pp. 205-220). Voir aussi *Une saison de machettes*, *op. cit.* de Jean Hatzfeld.

<sup>560</sup> Sur la question du témoignage, de sa forme, de sa construction, et des ses enjeux, voir l'intéressant article de Michel Agier « La force du témoignage. Formes, contextes, et auteurs des récits des réfugiés », in LE PAPE, Marc ; JOHANNA, SIMÉANT ; VIDAL, Claudine (dir.), *op. cit.*, p. 152.

<sup>561</sup> Ainsi, les sujets qui peinent à dire leur expérience sont souvent caractérisés par des hésitations, des propos chaotiques, des répétitions, des replis et silences, des balbutiements ou une énonciation hachée, peu compréhensible.

<sup>562</sup> Dans le contexte du texte littéraire nous pensons aux travaux des *Trauma studies*, notamment : KAPLAN, E. Anne, *Trauma Culture: the Politics of War and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press, 2005 ; CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/London : John Hopkins Press University, 1996 ; CARUTH, Cathy (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore/London : John Hopkins Press University, 1995 ; FELMAN, Shoshana ; LAUB, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York : Talor and Francis Group, 1992.

<sup>563</sup> Cf. « The act of telling might itself become severely traumatizing, if the price of speaking is *re-living*; not relief, but further retraumatization. Poets and writers who have broken their silence may have indeed paid with their life for that deed (Celan, Améry, Borowski, Levi, Bettelheim) », LAUB, Dori, « Bearing witness », in FELMAN, Shoshana ; LAUB, Dori, *op. cit.*, p. 67. Et nous ajoutons que Laub précise que le risque du « retour du trauma » est d'autant plus probable et élevé lorsque le sujet en souffrance n'a pas – ou a l'impression de ne pas avoir – un interlocuteur ou un environnement qui est véritablement intéressé et réceptif à son histoire (*Ibid.*).

langage » devant une tragédie qui dépasse l'entendement et l'imagination. Ainsi parlent-ils d'un « manque » ou d'une « insuffisance des mots » pour qualifier leur expérience. Dans l'ensemble, c'est l'idée de l'échec du langage « ordinaire » à décrire l'horreur vue et/ou endurée qui prédomine<sup>564</sup>.

A titre d'exemple nous pensons à Primo Levi dans *Si c'est un homme* où il évoque la carence du langage : « notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme »<sup>565</sup>. Et quelques années plus tard, Robert Antelme de confier lui aussi, de façon troublante, sa difficulté à raconter son histoire tant elle lui semblait « inimaginable » et donc irracontable<sup>566</sup>. Dans un autre contexte et plusieurs décennies plus tard, ces mêmes interrogations ont travaillé le Rwandais tutsi Révérien Rurangwa dans son ouvrage autobiographique *Génocidé* (2006). Jeune rescapé âgé de 12 ans en 1994, il a survécu *in extremis* au génocide et une dizaine d'années plus tard, dans un récit bouleversant, il revient sur sa tragédie. Témoin des campagnes meurtrières et du massacre des membres de sa famille, il questionne sa capacité à transmettre son expérience : « comment raconter l'irracontable, dire l'impensable, transmettre l'inénarrable ? »<sup>567</sup>. Cette impuissance des mots à rendre compte des événements, il dit la constater chez tous ceux qui ont tenté de le faire :

Malgré l'excellence des ouvrages sur le génocide tutsi, les livres ne pourront jamais mettre des phrases assez justes sur des expériences aussi terrifiantes. Les maux vont au-delà des mots. Je n'y parviens pas non plus. Et si l'Histoire bégaie, c'est que ses témoins bafouillent lorsqu'il faut décrire la terrifiante puissance du mal au quotidien<sup>568</sup>.

---

<sup>564</sup> La question de la « crise du langage » est largement abordée dans notre chapitre 3.

<sup>565</sup> Lévi, Primo, *Si c'est un homme*, op. cit. (éd. 1997), p. 32.

<sup>566</sup> « Nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours, cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que [...] nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable* », ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1957. Voir également le témoignage de Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1<sup>re</sup> éd. 1994], pp. 209-210.

<sup>567</sup> RURANGWA, Révérien, *Génocidé*, Paris : Presses de la Renaissance, 2006, p. 165.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 162.

Dans *La stratégie des antilopes*, Hatzfeld, qui s'est aussi intéressé à la prise de parole des victimes du génocide au Rwanda, note que nombre de rescapés ont trouvé refuge dans des replis et des silences comme l'indique le témoignage suivant :

Entre rescapés, on en parle bien. Avec d'autres, c'est impossible, même avec un étranger rien n'est sûr. Il y en a qui peuvent comprendre, mais d'autres peuvent se moquer ou agresser. Au lieu de risquer ces défaites, il vaut mieux fermer son cœur<sup>569</sup>.

Écrivains ou non, les rescapés sont nombreux à faire des constats similaires. Divers obstacles sont, en effet, à franchir. Ainsi, si chez certains leur langage leur semble insuffisant pour décrire le drame vécu, un autre handicap majeur est de trouver un environnement qui veuille accueillir leur parole, c'est-à-dire un contexte d'écoute empathique, condition *sine qua non* pour l'énonciation de son expérience et sa transmission. Attardons-nous un moment sur cet élément déterminant pour la construction du témoignage et dans le processus de reconstruction.

Outre la crise du langage, l'absence d'un interlocuteur empathique se présente comme un obstacle pouvant nuire au processus de mise en récit et donc à sa transmission. Ce dernier est un maillon indispensable dans la reconstruction du « moi » brisé du rescapé. Il importe ici de souligner que sans la perspective d'une d'écoute empathique, il n'y a pas de mise en récit, ni de transmission de l'expérience de douleur. La victime ne communique son histoire que lorsqu'une oreille attentive l'écoute. Car sans un récepteur solidaire de sa parole, il n'y a pas de témoignage : le processus de témoignage inclut ce dernier<sup>570</sup>. Il s'agit du « pacte testimonial »<sup>571</sup> évoqué dans les travaux de Régine Waintrater. C'est le pont qui est établi entre le rescapé et l'autre et qui va permettre de restaurer « le pacte social »<sup>572</sup> soutient la psychanalyste spécialiste du traumatisme de guerre. Le succès de la transmission de l'expérience de douleur repose sur un « fond d'alliance » avec autrui, car c'est seulement dans un contexte de partage que la parole de l'être en souffrance peut se libérer<sup>573</sup>.

---

<sup>569</sup> HATZFELD, Jean (2007), *op. cit.*, p. 102. Notons que l'auteur consacre une section autour de la question de la prise de parole chez les victimes, mais aussi chez les bourreaux. Voir le chapitre « Que se dire », pp. 94-112.

<sup>570</sup> Sur ce point, voir en particulier les travaux de Dori Laub, *op. cit.*

<sup>571</sup> WAINTRATER, Régine, « Le pacte testimonial. Une idéologie qui fait lien ? », in *Le Nouvel Observateur : La mémoire de la Shoah*, hors-série, décembre 2003/janvier 2004, p. 83.

<sup>572</sup> *Ibid.*

<sup>573</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

Dans son ouvrage *Après le viol*, Susan Brison s'attarde également sur cette problématique de la réception. Mais soulignons auparavant la singularité de ses réflexions qui s'appuient sur son histoire personnelle en tant que victime d'un viol et d'une tentative de meurtre en 1992<sup>574</sup>. Cette expérience de violence extrême l'a incitée à réorienter ses recherches sur la question du traumatisme et de la reconstruction de soi. En considérant son vécu intime et son parcours universitaire, ses travaux se révèlent fort précieux, voire exceptionnels car ils proposent un croisement singulier des points de vue de la victime et de celui du chercheur. Sur la question de la réception, Brison appuie les propos de Waintrater :

Pour rédiger des autobiographies, nous n'avons pas seulement besoin de mots avec lesquels raconter nos histoires, mais aussi d'un public capable et ayant la volonté de nous écouter et de comprendre nos mots de la manière dont on a voulu qu'ils le soient. Cet aspect de la reconstruction du moi après le traumatisme met en lumière la dépendance du moi vis-à-vis des autres et aide à expliquer pourquoi il est si difficile pour le survivant de se remettre lorsque les autres ne veulent pas écouter ce qu'il a enduré<sup>575</sup>.

L'accueil favorable de la parole du rescapé est déterminant non seulement pour la réalisation du témoignage, mais dans une perspective de réparation :

[...] celui qui survit à un traumatisme doit trouver une écoute empathique pour pouvoir continuer. Assembler un moi brisé requiert un processus de souvenir et de travail dans lequel le discours et l'affect convergent dans un récit du traumatisme<sup>576</sup>.

A l'inverse, un environnement hostile peut provoquer une nouvelle blessure qui incitera la victime à s'isoler. Dans l'extrait qui suit, l'écrivain rescapé Rurangwa traite de la dimension complexe de la réception du témoignage des victimes :

« C'est trop horrible, arrête ! » Quels survivants n'ont jamais entendu cette injonction alors qu'ils tentaient de retracer leur drame ? C'est parce que les témoins sont hantés par la crainte de ne pas être crus que j'accepte parfois d'estomper certains faits, de taire certains détails afin que la relation soit rendue tolérable et mon récit jugé vraisemblable. Personne ne veut – ou ne peut – écouter jusqu'au bout certaines histoires. Celle d'Alice par exemple [...]. Lorsqu'Alice raconte son histoire, on l'arrête systématiquement au moment des bébés qui pleurent [...]. Or c'est plus horrible encore pour elle de ne pas terminer son

---

<sup>574</sup> Dans *Après le viol*, l'universitaire de formation philosophique, revient sur son expérience en proposant une réflexion sur la destruction et la reconstruction du « soi » après un traumatisme. Son profil professionnel qui lui permet de livrer un témoignage critique singulier fait de son ouvrage un document particulièrement intéressant. Le texte problématise la difficulté de communiquer le traumatisme et propose des pistes de réflexion précieuses pour penser la violence extrême, le trauma, sa transmission et les perspectives d'une guérison.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 12.

histoire. Seuls les rescapés parviennent à l'écouter jusqu'à la fin. C'est pourquoi les associations de survivants sont si précieuses et indispensables : elles sont le seul lieu de parole libre consolatrice, le seul lieu où l'on peut dire nos histoires atroces jusqu'au bout, sans être jugés ni jaugés<sup>577</sup>.

A l'évidence, l'écoute empathique d'une expérience traumatique n'est pas du ressort de chaque individu. L'approche de tout ce qui touche à l'événement de violence extrême est une entreprise fort complexe qui est généralement évitée. Nous reviendrons plus en profondeur sur cet aspect ultérieurement. Mais quant à la problématique de la transmission de l'expérience de douleur, il est impératif pour la victime d'avoir un interlocuteur compatissant, car ce dernier agit comme une « présence humaine qui fournit une réassurance contre les craintes qui assaillent [la victime] au moment de se rappeler la déshumanisation subie, infléchissant ainsi sa capacité à renouer avec des parties d'[elle]-même et de son histoire »<sup>578</sup>. Ainsi, postule Brison, en écoutant le récit du sujet souffrant, celui qui la réceptionne « rétablit un 'tu' là où, souvent, le 'je' était perdu »<sup>579</sup>.

Ces explications permettent de mieux saisir le rôle d'un environnement solidaire et attentif dans le processus d'énonciation et de transmission de l'expérience de douleur. Parmi les autres obstacles qui gênent le processus de la mise en récit, Brison identifie ceux « du désespoir, de l'apparente futilité à utiliser le langage pour changer le monde et l'inutilité de faire quoi que ce soit d'autre »<sup>580</sup>. Waintrater, de son côté, met en avant le sentiment de culpabilité et le tabou de la honte qui constitue un autre poids écrasant encourageant des postures de repli et de silence<sup>581</sup>. Mais ces obstacles doivent être franchis, car la transmission et l'opération de témoignage sont déterminantes tant à titre individuel que pour la société.

---

<sup>577</sup> RÉVÉRIEN, Rurangwa, *op. cit.*, pp. 167-168.

<sup>578</sup> WAINTRATER, Régine, « Le pacte testimonial », in *Revue Française de la Psychanalyse*, Tome LXIV « Devoir de mémoire : entre passion et oubli », 1/2000, p. 208.

<sup>579</sup> *Ibid.* Voir également BRISON, Susan, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>580</sup> RÉVÉRIEN, Rurangwa, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>581</sup> WAINTRATER, Régine (2003/2004), p. 82. Selon Régine Waintrater, la prise de parole chez le rescapé peut s'apparenter à des transgressions. Elle évoque le sentiment de culpabilité et le tabou de la honte, aspect encore peu problématisé : « On a beaucoup parlé de la culpabilité du survivant, plus rarement de la honte. Or c'est un affect particulièrement destructeur, car il touche au narcissisme primaire de la personne et l'atteint au tréfonds de lui-même : la honte renvoie à la souillure primitive qui vous marque d'une tâche indélébile et vous exclut du corps social parce qu'elle vous rend contagieux, comme jadis le lépreux », *Ibid.*

#### 4.1.1.1 Pourquoi énoncer, pourquoi transmettre ?

De sa double position de rescapée et chercheuse, Brison soutient qu'en dépit de la difficulté que peut représenter la prise de parole ou la communication de son expérience, le « témoignage est porteur de plus de sens et semble même impératif, une fois que l'on est capable d'être entendu »<sup>582</sup>.

##### *Perspective individuelle*

Pour le sujet en souffrance, la transmission de son histoire a une double fonction : elle participe au processus de réparation en rendant possible une reconstruction de son « soi » brisé et en rétablissant le lien social avec la communauté<sup>583</sup>. Selon Coquio, en témoignant, le rescapé commence son travail de deuil : « témoigner, c'est pour chacun élaborer sa propre forme de deuil, raconter son histoire en créant sa vérité intime sans contrefaire l'exactitude historique »<sup>584</sup>. L'acte de raconter son vécu semble vital et sur ce point Brison rejoint les thèses qui évoquent la dimension salutaire de l'acte de raconter l'expérience de douleur. Si le traumatisme confronte la victime à une mémoire éclatée, entraîne une perte de repères et un effritement de l'identité, donc du « moi », la reconstruction du « moi » dépend manifestement de la capacité du rescapé à mettre en récit son expérience. Ce processus est nécessaire au recollage des certitudes éclatées<sup>585</sup>.

De façon générale, les spécialistes qui travaillent sur le rapport entre le trauma/douleur et le langage soutiennent l'importance de la mise en récit. C'est par le biais « d'un processus thérapeutique – un processus de mise en récit, de reconstruction d'une histoire et surtout, de réextériorisation de l'événement » que le souffrant peut entreprendre la reconstruction de son être éclaté<sup>586</sup>. Il lui faut « réextérioriser » l'expérience de douleur par le biais de la construction d'une narration qui suppose une « réaffirmation de l'hégémonie de la réalité et une réextériorisation du mal qui a meurtri et envahit la

---

<sup>582</sup> BRISON, Susan, *op. cit.*, p. 73.

<sup>583</sup> Sur la notion de témoignage consulter, par exemple, AGIER, Michel, *op. cit.* CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris : L'Harmattan, 2003. FELMAN, Shoshana ; LAUB, Dori ; *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, *op. cit.* Voir également les travaux de Roland Dulong, entre autres, l'ouvrage collectif : DORNIER, Carole ; DULONG, Renaud, *Esthétique du témoignage*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2005.

<sup>584</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 85.

<sup>585</sup> BRISON, Susan, *op. cit.*, p. 71.

<sup>586</sup> Cf. « a therapeutic process – a process of constructing a narrative, of reconstructing a history and essentially, of re-externalizing the event », LAUB, Dori, « Bearing witness », in FELMAN, Shoshana ; LAUB, Dori, *op. cit.*, p. 69.

victime »<sup>587</sup>. Ce n'est que par le processus thérapeutique de la mise en récit que peut s'accomplir une acceptation de la réalité et que la victime peut prétendre renouer avec sa vie et son passé<sup>588</sup>. Sur ce point, nous rappelons avec Anika Rifflet-Lemaire la dimension consubstantielle du langage au sens de l'existence dans la pensée lacanienne : c'est à travers le langage, la parole que l'on accède à la reconnaissance de soi-même et de l'Autre<sup>589</sup>. L'aspect performatif de l'énonciation dans la transmission de l'expérience traumatique est également clairement souligné par Brison dans l'extrait suivant et nous noterons au passage que cette réparation du « soi » brisé permet une réintégration au sein de la communauté :

[...] comment dire quelque chose à propos du souvenir influe sur ce souvenir. L'acte de communication consistant à témoigner d'événements traumatiques ne transforme pas seulement des souvenirs traumatiques en récits narratifs qui peuvent être alors intégrés au sentiment du moi et à la vision du monde du survivant, mais le réintègre également à l'intérieur d'une communauté, rétablissant les liens de confiance et de foi en les autres<sup>590</sup>.

À un niveau plus global, pour la société, cela rend possible la construction d'une *mémoire collective*. Prenant en considération des victimes dans une finalité de réparation et de réintégration sociale et dans une perspective collective, cette mémoire permet de découvrir et de fixer un temps, une période, un événement afin de le problématiser selon une intention sociale, morale et politique.

### *Perspective collective*

Si la prise de parole se révèle être un acte thérapeutique pour la victime, elle est aussi important d'un point de vue collectif ou sociétal. Elle participe, en effet, à la construction d'une mémoire collective<sup>591</sup> qui peut permettre de « contribuer à l'édification de la vérité et

<sup>587</sup> Cf. « entails a reassertion of the hegemony of reality and a re-externalization of the evil that affected and contaminated the trauma victim », *Ibid.*

<sup>588</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>589</sup> Sur la philosophie du langage chez Jacques Lacan lire l'ouvrage d'Anika Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan*, Bruxelles : P. Mardaga, coll. « Psychologies et sciences humaines », 1997 [1<sup>e</sup> éd. 1977], notamment « L'avant-propos » par Antoine Vergote et les chapitres 2 et 3 de la deuxième partie.

<sup>590</sup> BRISON, Susan, *op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>591</sup> La *mémoire collective*, nous dit l'historien Gérard Noiriel, est « constituée à la fois des souvenirs communs à tous les individus d'un groupe ayant connu les mêmes événements et des traces objectives laissées par ces mêmes événements », NOIRIEL, Gérard, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?* Paris : Hachette, coll. « Carré/Histoire », 1998, p. 198.

Il faut cependant souligner qu'en « étant le fruit de reconstructions plus ou moins identitaires, tout à fait légitimes, mais souvent sélectives », la mémoire collective, en tant que mémoire essentiellement subjective, est « créatrice d'oublis », PERROT, Michelle, « Archive, mémoire, histoire », in BACOT, Jean-Pierre ; COQ, Christian (dir.), *Travail de*

à l'établissement de la justice » et par exemple de réfuter les thèses négationnistes<sup>592</sup>. Ces phénomènes servent ainsi souvent à l'écriture de l'histoire officielle, sachant qu'il importe de prendre en considération ici les éventuels écueils identitaires et l'instrumentalisation idéologique.

Dans *Esthétique du témoignage*, Carole Dornier et Renaud Dulong soutiennent que le témoignage exprime « souvent explicitement, l'intention de transmettre aux contemporains et aux successeurs, la vérité sur un épisode historique que l'auteur a vécu »<sup>593</sup>. Pour Jean Norton Cru dans *Témoins* (1929), la transmission de faits vécus par le témoin révèlent et rend accessible aux non-témoins des faits horribles aux conséquences atroces<sup>594</sup>. Cela rend également possible l'érection d'une chaîne de sensibilité et de solidarité entre les communautés des victimes et des non-victimes. Par ailleurs, Dulong souligne dans *Le témoin oculaire* (1998) la « plus value » du témoignage par rapport aux documents historiques sur le plan de la solidarité sociale et humaine : le témoin, en plus de tenter de restituer les faits de son vécu, « traduit ce qu'il a en a ressenti [et,] non seulement il évoque l'épreuve humaine qu'a été l'événement, mais il précise en quoi elle signifie pour le présent »<sup>595</sup>. Ce qui permet au chercheur de mettre en lumière l'importance du témoignage de faits passés dans la problématisation des enjeux de l'actualité contemporaine pour les sociétés, car l'acte de témoigner permet de rétablir la liberté de penser et d'agir, la « fonction de liaison du langage », les valeurs communes d'appartenance communautaires « en dénonçant des principes bafoués [et en rappelant] la responsabilité de chacun pour le présent »<sup>596</sup>.

Ainsi donc, le témoignage, cet acte au départ subjectif et individuel, mène donc graduellement à des actions et projets collectifs qui ne sont pas sans effet dans l'espace sociopolitique et culturel faisant ainsi du témoin une aide pour l'historien dans l'écriture de

---

*mémoire 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Autrement, coll. « Mémoires », n° 54, 1999, p. 37.

<sup>592</sup> WAINTRATER, Régine (2000), *op. cit.*, p. 201.

<sup>593</sup> DORNIER, Carole ; DULONG, Roland, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>594</sup> Cf. CRU, J. Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris/ Les Étoiles, (Réed. PUF de Nancy « Témoins et Témoignages »), 1994.

<sup>595</sup> DULONG, Roland, *Le témoin oculaire*, Paris : Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, pp. 219-220.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 226.



l'histoire<sup>597</sup>. Jean-François Chiantaretto et Régine Robin proposent à ce sujet une définition intéressante :

Le témoignage constitue un enjeu décisif quant à la lisibilité et à l'interprétabilité du passé, qui constituent les conditions de la pensée face à un double danger : l'amnésie généralisée qui vide la pensée de toute l'historicité, les passions patrimoniales et identitaires<sup>598</sup>.

Soulignons au passage qu'on aborde ici la fameuse question du « devoir de mémoire » afin que de tels événements ne se reproduisent plus : « non seulement cela ne devrait jamais plus se répéter, mais nul ne peut et ne doit oublier ce qui s'est passé »<sup>599</sup>. Il semble néanmoins important de souligner que cette injonction mémorielle est de plus en plus décriée dans le monde occidental où l'on va jusqu'à constater un « abus de mémoire »<sup>600</sup>. De plus, il faut rappeler la dimension éthique du témoignage. Et en exposant les faits sur la place publique, la voie peut s'ouvrir à des traitements et interventions politiques. De ce fait, en contribuant à révéler des aspects inédits, dissimulés, voire politiquement compromettants sur un événement tragique, le témoignage est un enjeu important pour la société, car il participe à une opération de dévoilement du passé qui, à son tour, est

<sup>597</sup> Sur la problématique du témoignage et de l'écriture de l'histoire voir : COMBE, Sonia « Témoins et historiens : pour une réconciliation », in CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *op. cit.*, pp. 19-31. Également : CRU, J. Norton, *Du témoignage*, Paris : Allia, 2008 [1<sup>er</sup> éd. 1930, Gallimard] ; DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire*, Paris : EHESS, 1998.

<sup>598</sup> CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine, « Introduction », in CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *op. cit.*, p. 15.

<sup>599</sup> ASSAYAG, Jackie, « Le spectre des génocides. Traumatisme, muséographie et violences extrêmes », in *Gradhiva*, dossier spécial « Sismographie des terreurs », mai 2007, p. 8. Sur la question de la mémoire et de l'oubli et de leurs enjeux complexes et dérivés, consulter les ouvrages suivants : Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1964) ; *Les cadres sociaux de la mémoire* (1994), Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire : La République, la Nation, Les France* (1997 - 3 Vol. 1<sup>er</sup> éd. 1984-1993-), Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) ; Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire* (1988 - 1<sup>er</sup> éd. 1977-) ; Régine Robin, *La mémoire saturée* (2005) ; Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire* (2004) ; Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes* (1997). Voir également : Henri Dougier (dir.) *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence* (1999) déjà cité ; Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian & Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre* (2008).

<sup>600</sup> L'investissement de la mémoire est aujourd'hui au cœur des préoccupations de nombreuses sociétés et constitue souvent un enjeu politique majeur au point de devenir l'objet d'une sacralisation. Selon Tzvetan Todorov, conserver ou retrouver les traces du passé, s'avère sans aucun doute un travail crucial dans la perspective « d'un acte d'opposition au pouvoir », d'une nécessité de témoignage qui permettrait de penser les problèmes du présent et même de « sauver des vies humaines » (Todorov, 2004 : 12) en évitant de répéter les erreurs du passé. Cette lutte contre l'oubli (volontaire ou involontaire) et le négationnisme qui prend ses racines dans les travaux sur la Shoah intéresse désormais de plus en plus d'individus, de groupes et de minorités ayant fait l'expérience d'un événement exceptionnel ou traumatique. Or, ces pratiques mémorielles diverses investissant de plus en plus le passé et ses souvenirs (commémorations, musées, théâtre, arts plastiques, cinéma, médias, littérature...) peuvent aussi mener à des instrumentalisation politiques, des phénomènes de monopolisation de la parole, et même à des situations de « concurrence des victimes » (Chaumont 1997). Si donc des auteurs tels Todorov, Chaumont et Régine Robin, entre autres, ont dénoncé les excès de mémoire des sociétés occidentales, d'autres espaces, en particulier les jeunes États de la postcolonie, semblent dévoiler, à l'inverse, une situation où de telles manifestations mémorielles (en plus des travaux historiques, bien sûr) relèvent davantage de la nécessité.

susceptible de permettre un travail d'explication, de compréhension, voire de prévention. Mais, rappelons ici que s'il présente une valeur d'un point de vue sociétal, il soulève aussi bien des problèmes en raison de ses possibles manipulations identitaires, récupérations politiques et, bien évidemment, sa dimension subjective.

A l'évidence, la mise en récit et la transmission de l'expérience de douleur est un processus capital. Le psychiatre Crocq ne saurait mieux convaincre :

[...] on sait maintenant que, plus discrètes mais pas moins douloureuses que les blessures physiques, les blessures psychiques causées par la guerre et ses moments critiques d'effroi et d'horreur avec épiphanie (apparition subite) et apocalypse (révélation terrorisante) de la mort et du chaos, sont aussi tenaces et invalidantes, obérant à jamais les existences familiales, professionnelles et sociales de ces victimes « traumatisées », qui ont subi une transfiguration de leur personnalité [...]. Toutefois, ne pas cacher ces blessures, ne pas les taire, et accepter de parler sa souffrance dans une énonciation cathartique, qui procure l'apaisement en créant du sens là où il n'y avait que l'absurde, peut, sinon procurer un « oubli » impossible, transformer un destin subi en destin assumé<sup>601</sup>.

Il reste maintenant à penser la forme de ces prises de parole afin qu'elles soient reçues et entendues par les autres. En d'autres mots, il s'agit d'interroger la mise en scène de l'expérience de douleur pour que sa transmission soit efficace, percutante et que le lectorat, touché ou sensibilisé, y adhère. Cet aspect crucial sera traité un peu plus loin.

\*\*\*\*

Ainsi, brièvement abordés, se présentent quelques aspects importants autour de la question de l'énonciation et de la transmission de l'expérience traumatique. Manifestement, cette entreprise est complexe et semée d'embûches pour la victime et les théories relatives au rapport entre l'événement traumatique collectif et le texte – et là nous pensons aux *trauma studies* qui s'imposent dans la problématisation autour de ces questions – le démontrent bien.

En résumé, nous retenons surtout que la mise en récit et sa transmission sont indispensables si l'on veut rendre possible une reconstruction du « soi ». Le témoignage constitue un triple enjeu : enjeu *psychologique* selon une visée cathartique ; *politique* car il contribue à la construction d'une mémoire collective d'un groupe et il touche l'histoire

---

<sup>601</sup> CROCQ, Louis (1999), *op. cit.* p. 366.

officielle ; enfin, un enjeu *moral* ou *éthique*, car il est lié à des notions de mémoire, de justice. Ajoutons pour finir que lorsque le rescapé lui-même ne parvient pas à communiquer son histoire, le témoin tiers peut l'aider à le faire. Celui-ci peut-être un humanitaire, un médecin, un avocat, un reporter de guerre, un journaliste, ou un écrivain. Dans le cas des conflits armés et violences de masse en Afrique subsaharienne de nombreux écrivains non directement impliqués ont participé à la transmission de ces faits de violence et expériences guerrières. Et il importe de problématiser la prise en charge du témoignage de leur perspective.

#### 4.1.1.2 Témoigner de l'extérieur : la position du témoin « tiers »

Si la relation trauma-langage/texte est surtout examinée de la perspective du rescapé, nous souhaiterions ici la penser du point de vue du témoin externe ou tiers. Cet angle particulier se justifie par le fait que les écrivains de notre corpus agissent comme des observateurs de l'extérieur<sup>602</sup>. Ils sont, en effet, essentiellement des tiers et leur position de témoin « indirect »<sup>603</sup>, en engageant un point de vue détaché ou externe sur l'événement, implique des enjeux d'ordre éthique ou moral dans leur mise en récit que nous souhaitons examiner ici.

La question de la transmission des tragédies collectives par le biais du tiers est traitée avec pertinence chez Coquio dans *Rwanda : le réel et les récits*. Pensée à l'intérieur de notre corpus, elle soulève diverses d'interrogations<sup>604</sup>. Comment penser la mise en récit de l'expérience de douleur de l'autre qui a été élaborée essentiellement à partir des filtres des médias, des ouvrages et des témoignages des rescapés ? Quels sont les obstacles qui se dressent devant le tiers et sa représentation ? Subit-il, d'une part ou d'une autre, le poids des horreurs ? Est-il susceptible, lui aussi, d'endurer des blessures psychiques ? Qu'en est-il de la mise en récit des événements ? Et comment penser le travail de sensibilisation et

---

<sup>602</sup> Pour une problématisation de la représentation de l'événement traumatique chez l'écrivain/l'individu « tiers » lire *Rwanda : le réel et les récits* (2004) de Coquio et *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (2005) d'E. Ann Kaplan.

<sup>603</sup> Le tiers peut avoir accès aux faits à partir de multiples sources : par le biais des médias, des témoignages des rescapés recueillis par des intervenants (humanitaires, chercheurs, reporters de guerre), de rapports et de documents (rapports d'ONG, textes scientifiques, etc.), d'enquêtes de terrain post-conflit qu'il initie lui-même, et diverses sources d'information disponibles sur Internet par le biais de réseaux sociaux, etc.

<sup>604</sup> Cette notion est utilisée par Coquio dans *Rwanda : le réel et les récits* (*op. cit.*) et elle nous semble pertinente pour qualifier les écrivains de notre corpus. Sur la notion de tiers chez Coquio voir notamment la deuxième partie de l'ouvrage qui est intitulée : « 1994-2004 : le tiers, la mémoire et le deuil ».

d'information lorsqu'on choisit le récit fictionnel comme vecteur principal en tant que témoin « tiers » ? Se pose ici la question des droits et de l'indépendance de l'art vis-à-vis de la Vérité historique ; l'opposition entre l'imagination de l'écrivain et le témoignage avec sa visée de conscientisation et d'élaboration d'un travail mémoriel collectif sur des bases historiques. Ce conflit complexe entre l'art et l'histoire dans le contexte de la représentation de l'expérience guerrière a été problématisé avec ardeur dans les travaux de Cru (1929 & 1930) qui ont, par ailleurs, essuyé des critiques, mais qui ne demeurent pas moins importants et très pertinents<sup>605</sup>.

Au final, il s'agit de s'interroger quant aux défis et enjeux qu'une telle perspective implique. Outre ces interrogations, Coquio, de son côté, pose deux questions qui nous intéressent particulièrement, car elles s'adressent directement à nos écrivains. Tout d'abord, elle s'interroge sur la possible « projection ou appropriation abusive » d'un point de vue africain avant de soulever la question d'une « déréalisation de l'événement allant de pair avec l'esthétisation de son [du tiers] écriture »<sup>606</sup>. Avant de tenter de répondre aux interrogations, situons la notion de tiers telle que nous entendons dans notre recherche après avoir fait le point sur les expressions « témoin direct » et « témoin indirect ».

#### 4.1.1.2.1. Le tiers ou les témoins indirects

Comme le fait ressortir Coquio, il s'agit d'une perspective externe qui ne saurait être la même que celle de la victime qui a été confrontée directement à l'événement. En l'occurrence, le tiers s'oppose au rescapé qui a vécu la tragédie de l'intérieur, a été confronté au « réel de la mort »<sup>607</sup> et dont la vie a été mise en danger. En d'autres termes, le rescapé est à la fois une victime et un « témoin direct ».

##### *Témoin direct (ou le témoin oculaire)*

Le témoin direct est présent lors des événements<sup>608</sup>. Il est celui qui voit ; le témoin oculaire. Son statut de témoin direct lui permet, en l'occurrence, d'attester de la véracité

---

<sup>605</sup> Cf. CRU, J. Norton, *Du témoignage*, Paris : Allia, 1998 [1 éd. 1930].

<sup>606</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 76.

<sup>607</sup> Sur l'expression du « réel de la mort » nous renvoyons à nos notes sur l'expérience traumatique dans notre chapitre 3 qui traite de la violence et de son énonciation.

<sup>608</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 131.

des faits. Notons par ailleurs que sa proximité avec les violences l'expose à de potentielles blessures psychiques, mais contrairement au rescapé, il n'est pas directement visé ou concerné par les violences et, en conséquence, sa vie n'est généralement pas mise en danger. Nous songeons ici aux humanitaires, journalistes, Casques bleus, observateurs internationaux — envoyés en mission par l'ONU par exemple —, etc., dont la présence (courte ou étendue) lors des conflits leur donne un statut de témoin oculaire qui leur permet d'observer, de constater et « dont le témoignage a toute chance d'être juridiquement et historiquement validé en tant que tel, pour son extériorité supposée 'objective' »<sup>609</sup>. Ajoutons cependant que le témoin oculaire peut devenir un rescapé si, lors des événements, il se retrouve dans une situation de danger où sa vie est directement menacée.

À cette expérience du vécu de l'événement traumatique, Coquio oppose l'expérience indirecte où se situe le témoin « tiers » pensé comme un témoin direct/oculaire ou témoin indirect. Dans l'expérience indirecte, elle précise qu'on peut avoir un rapport « d'observation » ou « d'interrogation » et cette expérience peut être transmise ou filtrée par les témoignages, les médias, les rapports, les livres, etc. En ce sens, le tiers désigne celui qui est extérieur au vécu direct de l'horreur et au danger de mort à l'instar du rescapé. Il est le témoin « d'à côté »<sup>610</sup>. Précisons qu'il peut être un témoin oculaire ou un témoin non-oculaire selon sa position d'extériorité vis-à-vis de l'événement dont il rend compte.

#### *Le témoin indirect (ou le témoin non-oculaire)*

*A contrario*, le témoin indirect n'est pas présent sur les lieux lors des événements. Loin des faits, il les approche de façon décalée, détournée. Autrement dit, il a une connaissance des événements par le biais des médias, des proches, des témoignages, des rapports ou des livres comme l'indique Coquio. Pour reprendre Robin, le témoin indirect « n'est plus celui qui voit [...], mais celui qui 'accueille une vision' »<sup>611</sup>. Il raconte pour l'autre, pour la victime. Et nous précisons, par ailleurs, que le témoin indirect peut présenter deux positions d'approche indirectes aux événements. Dans un premier temps, on parlera d'une approche indirecte « rapprochée » et dans un second temps, d'une approche indirecte « éloignée ».

---

<sup>609</sup> *Ibid.*

<sup>610</sup> Expression que nous empruntons à Coquio. *Ibid.*, p. 137.

<sup>611</sup> ROBIN, Régine, « Autour de la notion de 'représentance' chez Paul Ricœur », in CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *op. cit.*, p. 93.

Dans le cas de l'approche indirecte « rapprochée », le témoin indirect, va à la rencontre des rescapés et/ou de leurs proches (sur les lieux des conflits ou non), après les événements. Par exemple, il peut faire un travail de terrain et recueillir lui-même des témoignages et d'autres éléments d'information susceptibles de l'aider et de l'éclairer dans sa connaissance des faits. Son contact direct avec des survivants et/ou leurs proches lui donne un accès privilégié à des témoignages directs. L'approche indirecte « éloignée » en revanche ne permet pas de nouer un lien similaire avec les victimes et les lieux des conflits. Le témoin indirect ici, observe, voire enquête sur les événements essentiellement par le biais d'intermédiaires et de filtres.

Le projet Fest'Africa, « Rwanda, par devoir de mémoire » qui a envoyé des écrivains africains en résidence d'écriture à Kigali en 1998 est un bon exemple d'approche indirecte « rapprochée ». Ce déplacement, quatre ans après les tragédies, a permis à une dizaine d'écrivains qui ont suivi les événements de loin de se « rapprocher » des lieux des événements où sont tombées les victimes. En allant sur les sites des massacres et à la rencontre de la population ils ont pu avoir un autre regard sur le drame. Outre ce projet collectif, des initiatives individuelles sont également à considérer. À titre d'exemple, nous pensons au reporter de guerre Hatzfeld et à l'écrivain rwandais Sehene qui se sont rendus au Rwanda après les massacres. Enfin, précisons que le tiers qui témoigne en étant physiquement loin des lieux des conflits, a suivi les événements à travers des filtres, c'est-à-dire les médias, des proches, des rapports et documents factuels, les témoignages des rescapés, des réseaux, etc.

Nos fictions comportent les deux types d'approches qu'il n'est pas aisé de distinguer, sauf quand l'écrivain lui-même, à un moment ou un autre, a précisé son lien (si les violences ont touché son pays, ses proches, etc.) et sa position vis-à-vis des événements. Tout en étant consciente du plus qu'une approche indirecte dite « rapprochée » peut représenter, nous parlerons néanmoins de manière générale du « témoin indirect » au cours de nos analyses, sauf là où des précisions s'avèrent nécessaires pour la clarté de l'étude.

\*\*\*\*

Cette courte présentation illustre les différentes perspectives complexes que l'écrivain « tiers » peut avoir selon son rapport avec l'événement. Celles-ci, invariablement, ont un impact direct sur sa vision et donc sur sa mise en récit. Intéressons-nous maintenant aux

possibles conséquences psychologiques de l'événement traumatique sur le tiers. En tant que sujet indirectement exposé aux violences, est-il ou non épargné de leur horreur et de leur dimension traumatisante ?

#### 4.1.1.2.2. Le tiers et le « trauma indirect »

Que disent les travaux qui traitent de l'expérience traumatique et de sa transmission par rapport à ces questions ? Les ouvrages de Scarry et de Kaplan, par exemple, affirment la difficile circonscription de l'expérience traumatique par l'individu « tiers ». De façon unanime, les chercheuses indiquent que le tiers qui approche l'événement traumatique par le biais du récit de la victime, des médias, des témoignages, etc., est confronté à un réel éclaté et excessif qui le dépasse et rend laborieuse et délicate sa mise en discours. À travers les images et les témoignages, il n'est pas épargné du sentiment d'horreur que l'expérience extrême de la victime peut susciter. C'est par exemple le cas de Sémelin lorsqu'il évoque ses pénibles lectures de récits de témoignage de rescapés d'événements de violences extrêmes.

Dans *Purifier et détruire*, le chercheur mentionne en particulier celui de l'écrivain rescapé tutsi, Révérien Rurangwa et fait part de son profond désarroi après sa lecture : « je me surprends encore à être saisi de stupeur quand j'entends certains témoignages, tel celui de Révérien Rurangwa, ce jeune Tutsi âgé de 12 ans en 1994, seul survivant d'une parentèle de 42 personnes »<sup>612</sup>. Les qualificatifs employés pour rendre compte de son état psychique « post-lecture » sont parlants : « Écoeurement total », « sidération », « sensation d'effroi », « tétanie psychique »<sup>613</sup>. Pour illustrer davantage la problématique de la relation entre le tiers et l'événement traumatique, évoquons également le cas de Coquio dans un entretien intitulé « La singularité des génocides » où elle parle de son « expérience indirecte » avec des génocides, par « des croisements d'histoires individuelles, des lectures et des recherches »<sup>614</sup>. Précisant qu'elle n'est « ni rescapée, ni héritière d'aucun génocide »<sup>615</sup>, elle laisse cependant comprendre que l'approche de telles expériences extrêmes est des plus pénibles. Par conséquent, poursuit-elle, bien que le tiers ait un rapport « externe » ou « indirect » avec la tragédie, bien qu'il « l'aborde [...] de 'l'extérieur' » et en dépit de

---

<sup>612</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 343.

<sup>613</sup> *Ibid.*

<sup>614</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, « Catherine Coquio et la singularité des génocides », in MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002b, p. 171.

<sup>615</sup> *Ibid.*

« l'abîme » qui existe « entre le vécu d'un rescapé et celui d'un non rescapé [...] on est toujours au croisement d'une histoire collective qui nous dépasse et dont il est difficile de parler »<sup>616</sup>.

Prenons maintenant un exemple plus percutant, celui de l'écrivain et critique Ngandu. Lors d'un entretien que nous avons réalisé avec l'auteur, il revient sur les récents conflits armés et de violences de masse (1996-2002) dans son pays d'origine (la RDC) et qu'il a suivis de loin. Tout d'abord, en tant que témoin « tiers », il soutient que les « désastres », bien qu'éloignés géographiquement, étaient accessibles grâce à divers intermédiaires, notamment Internet par le biais de divers sites congolais, mais aussi à travers les « internautes [qui] propagent des images instantanées, des commentaires ardues »<sup>617</sup>. Il ajoute, par ailleurs, que l'insistance sur les conflits de la part de certains « médias boulimiques » « finissent par abolir les distances »<sup>618</sup>. Et à cela s'ajoute « les vidéogrammes sur *You tube*, Congo Mikili, Mboka Mosika, [etc.] » et bien « d'autres supports d'images visuelles [qui] achèvent d'accorder aux témoignages une vivacité que complètent les messages téléphoniques (*iPod*, *iPad*, [etc.]) venus des théâtres des conflagrations »<sup>619</sup>. Concernant son lien avec les événements et l'impact qu'ils ont eu sur l'auteur, ses déclarations sont révélatrices des blessures profondes que peut subir le tiers. Ainsi, Ngandu note-t-il dans un premier temps « qu'il n'a jamais été aisé de parler des guerres, en particulier lorsqu'elles se déroulent contre son Peuple, tandis que les effets se font ressentir dans sa propre chair »<sup>620</sup>, avant d'être plus explicite un peu plus loin :

Les échos [de la guerre] nous arrivent par impulsions instantanées comme si les massacres et les tueries qui s'enchaînent retentissaient dans la chair en coups de massue. Une impression étrange s'accapare de la physiologie, et les passions ainsi que les douleurs qui avaient été pressenties lors des péripéties vécues durant les turpitudes des années 1960 reviennent avec violence dans l'imaginaire. De se dire que d'autres enfants assistent aux ballets étranges des bourreaux et des tortionnaires devient une souffrance opaque qui interpelle : comment n'avons-nous pas pu empêcher ce cycle infernal des méchancetés des mortels ?<sup>621</sup>

---

<sup>616</sup> *Ibid.* Sur ce point, voir aussi DANIEL, Valentine, *op. cit.*

<sup>617</sup> NGANDU, Pius Nkashama, « Écritures de guerre : Entretien avec Anza Karel Plaiche », in NGANDU, Pius Nkashama, *Dialogues et entretiens d'auteur*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2012, p. 20.

<sup>618</sup> *Ibid.*

<sup>619</sup> *Ibid.*

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 15.



A l'évidence, tout en étant éloigné des combats et de son pays, l'auteur congolais qui vit aux Etats-Unis a été fortement marqué par les récentes tragédies qui ont ravivé en lui d'anciennes blessures de son expérience propre<sup>622</sup>. Et nous n'ignorons pas que parmi les écrivains « tiers » figurant dans notre corpus, d'autres ont pu se retrouver dans une situation similaire (ou presque) d'éloignement physique tout en étant profondément atteint dans leur intimité suite aux expériences douloureuses vécus indirectement avec leur pays d'origine.

Si les trois chercheurs font un constat similaire quant à la difficulté d'approcher un événement de violence extrême lorsqu'on a une position de tiers, il semble évident que le cas de Ngandu, en considérant son lien personnel avec les événements et son parcours individuel antérieur dans son pays d'origine d'expériences traumatiques le place dans une position sensiblement différente dans le rapport avec les crises extrêmes. Cependant, comme le laissent entendre Sémelin, Coquio et bien d'autres tiers, on ne saurait sous-estimer ou nier le trouble et l'effroi qui envahissent le sujet qui s'intéresse de près à de tels phénomènes et qui n'entretient aucun lien particulier avec eux. En l'occurrence, les traces du poids de l'horreur des atrocités vues de loin dans leur mise en récit chez l'écrivain « tiers » n'est pas à sous-estimer ou nier.

Dans *Trauma culture : the Politics of Terror and Loss in Media and Literature* (2005), ouvrage innovant qui propose une approche postcoloniale de la question du trauma dans la littérature, Kaplan va plus loin dans sa problématisation du rapport entre le tiers et l'événement traumatique collectif. Elle avance sans hésitation que ce dernier s'expose à d'éventuelles blessures psychiques de *second degré* et utilise les notions de « vicarious trauma » ou de « secondary trauma »<sup>623</sup> pour désigner le « traumatisme indirect » ou

---

<sup>622</sup> Sur le parcours personnel de l'auteur dans son pays d'origine en RDC où il a été directement confronté à des expériences de violence extrême lire son ouvrage de textes composites *Guerres africaines et écritures historiques* (2011). Voir aussi l'ouvrage de CIBALABALA, Mutshipayi K., *Les romanciers congolais et la satire* (Paris, L'Harmattan, 2009). Dans cet ouvrage, l'auteur retrace une partie de la vie de Ngandu au Congo évoquant ses expériences tragiques. Il parle ainsi de l'exil forcé de l'écrivain « victime des services tortionnaires de la sécurité zaïroise » (Cibalabala 39) et les différentes pressions et censures politiques qu'il subira. Il évoque aussi son transfert forcé dans son village natal, son emprisonnement et l'interdiction d'enseigner dans « un quelconque campus universitaire » (Cibalabala 67). Et toujours selon Cibalabala, l'expérience douloureuse de l'écrivain en RDC marque à vie son écriture qui porte les cicatrices de ces douleurs. Le critique n'émet pas de doute que l'attachement profond le l'auteur avec l'écriture est en lien avec les traumatismes subis.

<sup>623</sup> KAPLAN, E. Anne, *Trauma Culture: the Politics of War and Loss in Media and Literature*, New Jersey : Rutgers University Press, 2005. Voir le chapitre 4 « Vicarious Trauma and 'Empty' Empathy : Media Images of Rwanda and the Iraq War », pp. 87-100.

« traumatisme de second degré » qu'il peut potentiellement subir par le biais des témoignages des rescapés, des médias, etc. Les personnes identifiées comme étant les premières concernées ici sont les médecins, les infirmiers, les psychologues, les journalistiques et reporters, les bénévoles, les observateurs, les écrivains. Il s'agit là de toute personne qui porte un vif intérêt dans les événements et qui déploie divers moyens pour y avoir accès dans une intention d'intervention « active » ou « symbolique » par le biais de témoignages, de mise en discours comme chez le journaliste, l'humanitaire ou l'écrivain.

L'originalité des travaux de Kaplan réside précisément dans son choix d'étendre la notion de trauma aux individus qui ont vécu l'événement traumatique de l'extérieur ou de façon indirecte. Ainsi, tout en reconnaissant la spécificité du trauma « classique » subi par les victimes, elle souligne que nier la dimension traumatique d'un contact indirect avec l'événement traumatique « serait une erreur »<sup>624</sup>. Et sur ce point la lecture de *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime* (2007) des chercheurs Didier Fassin et Richard Rechtman s'impose<sup>625</sup>. L'ouvrage accorde une attention particulière à la question des traumatismes indirects. Sur ce point, les auteurs tendent à confirmer que les individus qui gravitent autour de la tragédie sont susceptibles de souffrir de blessures psychiques. Non seulement confortent-ils les réflexions de Kaplan, mais ils repensent la notion du traumatisme dans le monde contemporain où elle s'impose comme « une vérité partagée » en admettant désormais les blessures psychiques « face à la violence des faits et même à celle de leur représentation télévisuelle » à la fois « dans la connaissance des réalités vécues par les personnes exposées (directement ou non) et dans leur prise en charge par la société »<sup>626</sup>.

Revenons maintenant aux travaux de Kaplan qui précise, par ailleurs, que le traumatisme indirect résulte probablement d'une prédisposition à l'empathie. Elle postule ici que le degré d'empathie et de solidarité que développe le tiers devant l'expérience de douleur de la victime détermine son degré de souffrance. Dans cette optique, plus il fera preuve de solidarité, plus il souffrira. Et la chercheuse fait bien d'ajouter que sa douleur est susceptible d'être amplifiée si le récit du rescapé ravive en lui d'anciennes blessures

---

<sup>624</sup> Cf. « would be a mistake », *Ibid.*, I.

<sup>625</sup> FASSIN, Didier ; RECHTMAN, Richard, *L'empire du traumatisme : enquête sur la condition de la victime*, Paris : Flammarion, 2007.

<sup>626</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

psychiques<sup>627</sup>. Enfin, elle indique qu'un témoignage qui reconstruit l'événement peut avoir un effet plus déstabilisateur sur le tiers. Les différents points avancés par Kaplan mettent bien en évidence la complexité de la tâche de représenter une tragédie collective lorsqu'on est témoin « tiers ». Aussi, toute analyse de la mise en écriture d'une tragédie ne saurait éviter et sous-estimer l'importance de la question de la distance entre l'événement et celui qui le met en récit. En ses propres termes, elle dit :

Il est nécessaire de distinguer les différents contextes et positions de trauma(tisme). À un extrême, il y a la victime directe du trauma tandis qu'à l'autre, on trouve une personne très éloignée géographiquement et qui n'a aucun lien personnel avec la victime. Entre ces deux pôles, il y a toute une série de positions : par exemple, un proche de la victime ou bien la position de professionnels qui viennent en aide après une catastrophe ; il y a ceux qui entrent en contact avec le trauma à travers des descriptions et des témoignages qu'ils entendent, ou bien des cliniciens qui peuvent être indirectement traumatisés à une époque où l'on apporte de plus en plus d'aide psychologique aux survivants d'une catastrophe. Les gens sont exposés au traumatisme en tant que spectateurs, parce qu'ils vivent près d'un lieu de sinistre ou parce qu'ils ont entendu parler d'un événement tragique à travers un ami. Or, la plupart des gens rencontrent le trauma à travers les médias [...]<sup>628</sup>

Au-delà de ses constats sur le traumatisme psychique indirect que peuvent subir des sujets dits tiers, il est intéressant de noter qu'elle inclut également les spectateurs exposés aux représentations, notamment visuelles du drame<sup>629</sup> — les médias, le cinéma, etc.<sup>630</sup> Si la pensée de Kaplan n'est pas en contradiction avec les travaux des spécialistes du domaine (psychiatre, psychologues, etc.). Il nous semble toutefois nécessaire de rappeler que le traumatisme indirect, s'il est admis dans les situations décrites ici, son irruption dépend, cependant, d'un ensemble de facteurs individuels et situationnels. Autrement dit, il faut qu'il y ait chez cet individu une certaine prédisposition sur le plan psychique qui le rende fragile<sup>631</sup>. La présentation de Kaplan, qui nous ne paraît pas assez nuancée, pourrait laisser croire, à tort, que quiconque est indirectement lié à une tragédie est susceptible de subir un

<sup>627</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

<sup>628</sup> Cf. « It is necessary to distinguish the different positions and contexts of encounters with trauma. At one extreme there is the direct trauma victim while at the other we find a person geographically far away, having no personal connection to the victim. In between are a series of positions: for example, there's the relative of trauma victims or the position of workers coming in after a catastrophe, those who encounter trauma through accounts they hear, or clinicians who may be vicariously traumatized now that increasingly counseling is offered to people who survive catastrophes. People encounter trauma by being a bystander, by living near to where a catastrophe happened, or by hearing about a crisis from a friend. But most people encounter trauma through the media [...], *Ibid.*, p. 2.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 90. Cependant, il est à souligner le risque d'un trauma indirect chez le spectateur dépend d'un certain nombre de facteurs. Ainsi, un spectateur exposé à des représentations d'événements traumatiques peut montrer les signes d'un traumatisme secondaire alors qu'un autre non.

<sup>630</sup> *Ibid.*, pp. 87, 91-92.

<sup>631</sup> Pour des éléments psychiatriques sur le traumatisme et le traumatisme indirect voir notre chapitre 3.

traumatisme psychique indirect. Certes, le tiers est atteint, voire profondément dans certains cas, mais il n'est pas systématiquement concerné par un traumatisme de second degré. Si l'argumentation de la chercheuse nous semble donc quelque peu maladroitement exposée à cet endroit, nous précisons qu'ailleurs dans le texte elle ne manque pas d'insister sur son caractère relatif en fonction de divers facteurs complexes<sup>632</sup>.

Ces pistes de lecture permettent de soutenir que nos écrivains « tiers » ne sont pas épargnés du poids écrasant des horreurs qui engendrent ou ravivent des blessures profondes, voire, dans les situations les plus graves, un traumatisme indirect<sup>633</sup>. Les récentes tragédies en Afrique ont assurément laissé des blessures qui sont par ailleurs perceptibles dans le choix même des écrivains de les approcher pour les mettre en récit et dans la violence qui porte les textes. Nous y reviendrons ultérieurement.

\*\*\*\*

#### 4.1.1.2.3. Constats et pistes de réflexion

En considérant ces différents points, l'intervention du tiers dans la figuration d'événements tragiques dévoile bien des complexités, défis et enjeux. Sur ce dernier point, soulignons, en effet, que la représentation chez certains écrivains, plus qu'une expression de solidarité, constitue un investissement psychologique de type cathartique ou thérapeutique. Cela nous conduit à ajouter qu'au-delà de l'enjeu éthique et (éventuellement) cathartique que constitue le témoignage chez le tiers, il y a aussi une forte dimension politique et culturelle que Coquio résume ainsi : « le tiers n'intervient pas seulement dans le processus de transmission culturelle. Il détermine également le travail de la justice et de la reconstruction politique, dont dépend aussi le deuil »<sup>634</sup>.

Tenter de raconter la douleur de l'autre suppose donc des responsabilités d'ordre éthique ou moral. Par ailleurs, et là nous pensons spécifiquement aux auteurs de notre corpus, nous rappelons qu'il s'agit de ne pas nier à l'écrivain « tiers » le poids traumatisant des événements dont le réel éclaté et extrême suscite l'effroi. Et, par conséquent, l'approche difficile des événements. Ainsi, à la question délicate « comment dire

---

<sup>632</sup> Cf. « One spectator may suffer secondary trauma while another does not », KAPLAN, E. Anne, *op. cit.*, p. 90.

<sup>633</sup> Nous pensons ici aux écrivains qui ont déjà subi une première blessure psychique.

<sup>634</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 77.

l'événement traumatique collectif et la souffrance de l'autre ? », affirmons d'emblée que c'est une entreprise hautement complexe chez le rescapé et aussi, quoique différemment, pour le tiers. Dans la citation suivante qui est extraite de la préface de *Moisson de crânes*<sup>635</sup>, l'écrivain « tiers », Abdourahman Waberi, confie son sentiment d'impuissance du langage devant les atrocités au Rwanda :

Combien de corps tombant, trébuchant, rattrapés par la pointe des cheveux, achevés, émasculés, souillés, violés, incendiés ? Combien ? Le langage est, on le voit à chaque crise, inadéquat à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre. À maintes occasions, sous divers cieux, ce langage reste un luxe rarement accessible<sup>636</sup>.

Non seulement, comme l'exprime l'auteur djiboutien, le langage touche-t-il en permanence à ses limites dans l'entreprise de dire le monde, notamment le domaine de la violence, mais dans de nombreux univers où règne cette violence, le langage en tant qu'écriture et expression littéraire n'est pas disponible ou réservé à des minorités en raison d'obstacles existentiels d'ordre matériel et institutionnel. Enfin, terminons avec une précision d'ordre terminologique. Le statut de témoins indirects ou de tiers des écrivains de notre corpus pourrait suggérer une utilisation des termes « textes de témoignage » ou « littérature de témoignage » pour faire référence à leurs œuvres. Mais étant donné l'ambiguïté que l'utilisation de ces expressions risque fort de créer, nous éviterons ces qualificatifs – insistant toutefois sur une *volonté* de témoignage qui est à l'origine de la création de la plupart des œuvres – et privilégions à la place les expressions : « textes de sensibilisation », « textes engagés » ou « littérature de sensibilisation/engagée ».

#### **4.1.2. Comment dire ? La représentation fictionnelle littéraire**

Le recours à la fiction pour approcher une expérience tragique est souvent perçu comme une alternative efficace qui permet à l'écrivain rescapé ou « tiers » de contourner un certain nombre d'obstacles, parmi lesquels on retrouve le langage « limité » ou inadéquat dont parle Waberi. C'est dans l'optique d'élaborer un récit qui puisse colmater les brèches, accéder à des espaces reclus et inaccessibles et trouver le moyen d'exprimer l'inouï et le

---

<sup>635</sup> Recueil de récits mi-factuels mi-fictionnels dédié à la mémoire du génocide au Rwanda.

<sup>636</sup> WABERI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, Monaco/Paris : Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 2000], p. 15.

désarroi que l'utilisation de l'univers fictionnel prend tout son sens. Nancy Huston ne célèbre-t-elle pas la formidable puissance de la « fabulation » qui sauve l'humain de la perte et de sa propre disparition dans *L'espèce fabulatrice* ?<sup>637</sup> Globalement, dans ce petit essai qui se présente comme une célébration de l'imaginaire, elle soutient que la force de l'humain, cet être infiniment fragile, réside dans sa capacité d'imaginer qui l'aide à interpréter, à comprendre et à supporter le monde et ses réalités complexes en inventant et réinventant mythes, contes, fables, fictions, traditions, folklores,...

Pour nombre d'écrivains, il apparaît comme un moyen efficace, voire idéal pour « mieux dire », en disant autrement la détresse et la douleur d'autrui. Cette partie de notre travail examine donc l'intervention de la fiction pour raconter des tragédies historiques. S'il n'est pas question d'interroger le caractère « nommable » ou « innommable » de la violence extrême, il s'agit plutôt de trouver le moyen par lequel faire du langage le lieu d'un savoir, d'un partage autour d'une expérience humaine, et d'une sensibilisation forte.

Dans *Charred Lullabies. Chapters in an Anthropography of Violence*, Valentine Daniel consacre ses recherches à la représentation des phénomènes de violence extrême<sup>638</sup>. Selon lui, figurer de tels événements ne se résume pas au choix de l'histoire à raconter ou à ne pas raconter, mais à la mise en récit de cette histoire. Autrement dit, le chercheur s'intéresse davantage à la question du *comment dire* qu'à celle du *quoi dire* ? Ses propos soulignent la dimension cruciale de la mise en forme de l'énonciation, au travail esthétique et au dispositif de médiation dans la transmission de la mémoire des violences. Sa réflexion corrobore avec celle de Brison qui note que le défi d'une transmission réussie consiste à trouver un langage adéquat et efficace pour décrire l'expérience traumatique ; un langage qui saura dire et rendre intelligible l'inconcevable horreur.

Pour Michel Agier qui traite du témoignage des réfugiés de guerre, la mise en forme de l'expérience du souffrant est un aspect majeur dans un projet de connaissance et de sensibilisation. Et vers les années 2000, il a l'occasion d'observer chez les réfugiés de guerre, l'efficacité du témoignage qui est mis en fiction. Chez lui, le « témoignage artistique » désigne un témoignage qui a été retravaillé par le biais de l'art (littérature, théâtre, etc.) et qui prend la forme finale d'un récit de vie, d'une chanson, d'une poésie, d'une pièce de théâtre, etc. C'est par l'intermédiaire d'une association que cette nouvelle approche du

---

<sup>637</sup> HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, France/Canada : Actes Sud/Leméac, 2008.

<sup>638</sup> DANIEL, Valentine, *op. cit.*

témoignage voit le jour dans des camps de Maheba en Zambie. L'opération consiste à métamorphoser le témoignage à partir de tout « un travail inventif » ; il s'agit de lui donner une dimension esthétique qui aboutit à « une image plus complexe »<sup>639</sup>. Quel est le bilan de cette recomposition artistique ? Agier relève plusieurs aspects avantageux à la fois pour le rescapé et pour la transmission et la réception de son expérience. Mais revenons d'abord sur le travail de mise en forme et de transformation. Selon Agier, le « témoignage artistique » suppose un travail de façonnage du récit qui implique une sélection des faits « les plus percutants », « une mise en forme des événements » et, enfin, « un choix des meilleures 'manières de dire' les faits passés »<sup>640</sup>. À ce niveau où tout un travail discursif a été fait et des stratégies narratives et langagières, esthétiques ont été envisagées, le chercheur parle d'une mise en fiction. Une fiction qu'il ne s'agit pas d'interpréter comme « un mensonge », mais comme une reconstruction des faits qui passe par tout un travail langagier et a pour finalité de transformer et d'élever l'histoire du rescapé en « un événement » :

En ce sens et littéralement, ce travail produit une fiction : non pas en tant qu'elle serait le contraire de la vérité des faits, mais 'en son sens juridique originel, issu du droit romain : celui d'une convention partagée permettant la réussite d'un acte de langage' [...]. Dès lors le témoignage ne peut plus être défini comme un acte strictement référentiel ou utilitaire. // *est un événement en plus et en lui-même*<sup>641</sup>.

C'est donc grâce à la transformation artistique que le témoignage qui est un récit factuel prend de l'épaisseur pour s'ériger en un « événement ». Agier note que le témoignage qui est artistiquement travaillé devient une « performance » qui fait passer le rescapé du statut de témoin à celui d'« artiste ». Quelle est sa conclusion ? Pour le rescapé, en devenant un « artiste » qui s'adresse à un public (par la voie de la littérature, du théâtre, etc.), il s'opère un « détachement progressif du 'soi' souffrant »<sup>642</sup>. Dès lors, la victime « accède à la possibilité de 's'en sortir' et de témoigner au nom des 'victimes' ou des 'réfugiés' alors qu'il n'est plus lui-même pris dans les enfermements que ces identités supposent »<sup>643</sup>. Concernant l'effet sur la transmission, Agier note qu'avec le processus de mise en fiction, le témoignage est rendu plus percutant et convaincant pour le public. De ce fait, sa transmission est facilitée. Il note surtout que le pouvoir du façonnage artistique – par

---

<sup>639</sup> AGIER, Michel, *op. cit.*, p. 165.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>641</sup> *Ibid.*

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 168.

le biais de la narration, de stratégies langagières et esthétiques... – est de l'ériger au statut d'« événement » qui va permettre de réunir les victimes et les autres (ceux qui n'ont pas vécu les faits)<sup>644</sup>. C'est alors que les expériences tragiques travaillées par l'art se mettent « à exister dans la durée – dans la mémoire »<sup>645</sup>.

En retenant les observations d'Agier sur la puissance du témoignage mis en récit artistiquement et en considérant, avec Scarry, l'écriture littéraire comme un espace de (re-)création et avec Daniel comme un espace où s'articulent conjointement responsabilités politiques et esthétiques/ rhétoriques<sup>646</sup>, on peut sans aucun doute souligner la dimension efficace de la littérature comme vecteur de transmission. C'est ce que nous proposons d'examiner par la suite.

#### 4.1.2.1 La littérature comme vectrice de mémoire

Traitant de la question du témoignage de l'expérience traumatique, Dornier et Dulong rappellent que « pour que l'intention de témoigner aboutisse, il faut d'un côté un public prêt à accueillir le message ; il faut d'un autre côté que le récit favorise cette transmission »<sup>647</sup>. Ces conditions se posent pareillement pour nos écrivains. Bien qu'ils ne parlent pas tous d'un travail de « témoignage », ils ne nient nullement l'écriture engagée, de dévoilement et de conscientisation qui travaille leurs textes<sup>648</sup>. C'est le cas, par exemple, de Kourouma lorsqu'il confie avoir écrit *Allah n'est obligé* à la suite d'une demande explicite par d'anciens enfants-soldats, ou encore de Dongala lorsqu'il confie à Brezault, dans un entretien, que *Johnny Chien Méchant* a été écrit à partir des événements au Congo-Brazzaville et au Rwanda et la prise de conscience des milliers d'enfants de « ces États africains en faillite » qui « grandissent avec des fusils, et trouvent normal de voler, de violer, de tuer »<sup>649</sup>. Or, ce projet de sensibilisation trouve son accomplissement qu'à partir du moment où il emporte l'adhésion du lecteur. Dans cette optique, le choix de la mise en récit s'avère déterminant car l'adhésion du lecteur dépend de la capacité de l'écrivain à faire un récit qui l'interpelle et le touche. Et quand un tel lectorat est trouvé, celui-ci tend à être exigeant parce qu'il a affaire à un sujet très sensible et difficile à approcher où les représentations de la souffrance, de la cruauté et de la mort sont souvent liées à des questions morales et

---

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>645</sup> *Ibid.*

<sup>646</sup> DANIEL, Valentine, *op. cit.*, p. 106.



éthiques. D'où la difficulté de narrer des événements de violence extrême, car un tel sujet ne trouve pas aisément un public.

Dans un tel contexte, la question de la mise en récit prend tout son sens. Et sur ce point, l'écriture littéraire qui exploite en particulier la fiction tend à être présentée comme l'un des vecteurs les plus efficaces dans la transmission de l'expérience de douleur. Si l'on suit les réflexions de Carole Talon-Hugon dans *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?* (2003), la création littéraire apparaît, en effet comme un moyen des plus intéressants pour représenter la douleur des autres<sup>650</sup>. Elle présente des aspects intéressants à différents niveaux tant pour le lecteur que pour l'écrivain. Tout d'abord, en tant qu'expression artistique, la littérature a le pouvoir de susciter des sentiments et de faire éprouver des passions qui vont permettre d'établir un pont et de nouer une complicité entre le créateur et le récepteur<sup>651</sup>. Selon Talon-Hugon, en tant qu'art figuratif et par la mise en récit qui exploite l'art de la succession, elle permet de mieux représenter un événement, acte qui n'est possible qu'à partir de l'art de la représentation. Et dans ce domaine, la littérature se distingue par rapport à d'autres types d'art. Subséquemment, le chercheuse explique que c'est grâce à son art inégalé de la narrativité ou du récit, « aux pouvoirs d'iconicité du langage [...qui] font surgir des images et l'hypotypose qui fait naître des représentations qui occupent vivement la conscience », que l'écriture littéraire « semble la plus apte à générer des sentiments »<sup>652</sup>. Ce point de vue est confirmé par les observations d'Agier évoquées plus haut, mais on peut aussi rappeler les propos de Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie* qui évoquent la force du témoignage lorsque celui-ci est élaboré littérairement :

Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.

<sup>647</sup> DORNIER, Carole ; DULONG, Roland, *Esthétique du témoignage*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2005, p. xiv.

<sup>648</sup> C'est le cas de Dongala lorsqu'il dit précise que *Johnny Chien Méchant* n'est pas un témoignage. Cependant, c'est une fiction clairement liée à des événements traumatiques bien réels qui l'ont interpellé et qu'il a souhaité problématiser et mettre sous les feux du projecteur. Sur les écrivains africains et la représentation des guerres civiles et des violences de masse en Afrique contemporaine voir les ouvrages suivants qui laissent voir l'engagement qui lie les écrivains d'Afrique aux crises majeures qui traversent leur pays et leur continent : Éloïse Brezault, *Afrique paroles d'écrivains* (op. cit.).

<sup>649</sup> BREZAULT, op. cit., pp. 124-125, 130.

<sup>650</sup> TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?* Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 2003, pp. 26-27.

<sup>651</sup> Ibid., p. 27.

<sup>652</sup> Ibid.

Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques<sup>653</sup>.

C'est un point de vue que partage Véronique Tadjo, écrivaine témoin « tiers », auteure de *L'ombre d'Imana*, texte sur le génocide des Rwandais tutsis qui s'inscrit dans le cadre du projet de Fest' Africa (Rwanda) :

La littérature a une fonction très spécifique, celle d'aller au-delà des faits et de s'adresser directement à l'émotion du lecteur. Elle présente la réalité sous un jour différent. Sa force, c'est la liberté de création<sup>654</sup>.

Si la littérature permet de « dire » l'horreur et de « toucher » le lecteur autrement, Cyrulnik note qu'elle agit aussi positivement pour l'écrivain en lui permettant de mettre en récit l'horreur, tout en développant un « maximum de mécanismes de défense : l'intellectualisation, la rêverie, la rationalisation et la sublimation »<sup>655</sup>. Le chercheur met ici en avant la dimension « protectrice » de la créativité qui permet de « métamorphoser » et sublimer l'horreur. Afin d'illustrer davantage la perception « positive » dont jouit la littérature, prenons l'exemple de la production importante d'œuvres consacrées aux récentes tragédies en Afrique<sup>656</sup>. Dans le cas du génocide au Rwanda, comme le note Coquio, on observe que l'événement a généré très tôt un nombre important de textes chez des rescapés et surtout chez des écrivains « tiers » africains<sup>657</sup>. La littérature s'est très vite présentée comme un relais efficace dans la transmission de la connaissance et la problématisation du drame. À ce propos, rappelons le succès des récits de Hatzfeld qui ont marqué un sérieux changement dans la perception française des événements<sup>658</sup>.

---

<sup>653</sup> SEMPRUN, Jorge, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>654</sup> TADJO, Véronique, « Le pardon ne veut pas dire l'oubli », entretien avec Boniface Mongo-Mboussa. [http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue\\_affiche\\_article&no=1611&rech=1](http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=1611&rech=1)

<sup>655</sup> CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 178.

<sup>656</sup> Pour une approche générale et introductive sur la production littéraire de la guerre en Afrique voir *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine* (2009) qui se présente comme le premier ouvrage à s'intéresser exclusivement au discours littéraire qui s'est développé en rapport aux conflits en Afrique (coloniale et post-coloniale). Voir aussi les revues *Éthiopiennes*, n° 71 « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003 et *Études littéraires*, Vol. 35, n°1 « Afrique en guerre », 2003. Enfin, pour une lecture critique, plus ciblée sur le discours de la guerre dans le même contexte, mais avec un regard particulier pour la création en RDC, voir Ngandu 2011, *op. cit.*

<sup>657</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 97.

Sur la littérature du génocide voir, par exemple, *Les langages de la mémoire : littérature médias et génocide au Rwanda* (2007) ; *Conflits de mémoire* (2004) ; *Africultures*, n° 12 « Rwanda 2000 : mémoires d'avenir » (2002). *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*

<sup>658</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

Pour des rescapés et des tiers, le témoignage élaboré littérairement s'avère être une option stratégique intéressante pour « mieux dire » et « mieux toucher » le récepteur. Rappelons aussi que dans le cas de la victime, l'acte de raconter son histoire lui permet d'entreprendre un travail de reconstruction personnel. Il participe au travail de deuil en forçant un retour introspectif sur ce qui s'est produit. Et lorsque c'est le tiers qui prend en charge l'histoire des victimes, la parole leur est symboliquement donnée et leur histoire transmise. Cela contribue à une réaffirmation de leur existence ainsi qu'une reconnaissance de leur condition de victime, ce qui aide à la reconstruction de ce qui leur a été enlevé et détruit. Dans l'extrait suivant, l'écrivain sénégalais, Boubacar Boris Diop, parle de son intervention en tant que tiers, comme une tentative de rendre visibles et audibles les victimes, notamment les morts qui ne pourront jamais témoigner :

Je ne l'ai pas écrit pour les hommes politiques, mais pour les morts. C'est un acte de deuil, un livre réellement dédié aux victimes [...]. Le génocide a été la négation totale de l'identité de l'autre. Le roman, texte de fiction, est précisément le contraire : il inscrit dans la durée en disant que les gens ont existé<sup>659</sup>.

En suivant la pensée de l'auteur et l'ensemble des points évoqués plus tôt, on arrive au constat que la littérature présenterait un certain nombre « d'atouts » qui lui donnent une légitimité dans la transmission de l'expérience de douleur. Ajoutons enfin que la littérature – par rapport à l'image, par exemple, qui a le « plus » de fixer l'horreur et ainsi d'apporter l'évidence de son existence – est davantage susceptible d'engendrer la réflexion en raison de l'intensité et de l'intimité qu'elle exige du lecteur. Ainsi, l'écriture littéraire se donne comme un langage de la connaissance du monde social, « un acte de solidarité historique »<sup>660</sup> qui réclame un retour réflexif sur l'événement. Le temps qui sépare les faits et leur mise en écriture permet à l'écrivain de prendre du recul et d'apporter un nouveau regard. Par ailleurs, le traitement langagier de ce réel extraordinaire dans le texte lui-même, confère à la catastrophe une dimension symbolique que le recours à l'image seule ne peut donner.

Si la littérature s'avère une option intéressante, intéressons nous à présent à la représentation littéraire fictionnelle. Qu'en est-il de la fiction ? Quel rôle joue la fiction dans la traduction de la douleur extrême et de la tragédie historique ?

---

<sup>659</sup> DIOP, Boubacar Boris, « Écrire pour les morts », in *Défis Sud*, n° 24,  
URL : <http://www.sosfaim.be/Defis-Sud/DS44/44diop1.htm>

<sup>660</sup> BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 18.

#### 4.1.2.2 Pouvoirs de l'imaginaire

Scarry affirme que la douleur « n'a pas de voix, mais lorsqu'elle parvient finalement à trouver une voix, elle se met alors à raconter une histoire »<sup>661</sup>. Une des possibles voix susceptible de dire la douleur du rescapé est celle de la fiction. En tant qu'espace de (re-)création<sup>662</sup>, la chercheuse américaine explique que l'art constitue un moyen efficace pour déjouer la crise du langage, et cela grâce au recours à l'imaginaire qui permet d'accéder à ce qui nous semblait initialement inaccessible. C'est précisément le cas de l'univers de la douleur qui est une expérience unique, inaccessible et incommunicable parce qu'elle ne se réfère à aucun objet du monde extérieur. Or, comme l'illustre Scarry, l'imaginaire permet justement de créer tout objet manquant : « Si le monde ne parvient pas à procurer un objet, l'imagination est là, telle une ultime aide pour la production d'objets »<sup>663</sup>. Elle fait ici référence à la machine créatrice qu'est le genre humain et que Huston acclame dans *L'espèce fabulatrice* :

[...] nous humains voyons le monde : en l'interprétant, c'est-à-dire en l'inventant, car nous sommes fragiles [...]. Notre imagination supplée à notre fragilité. Sans elle – sans l'imagination qui confère au réel un Sens qu'il ne possède pas en lui-même – nous aurions déjà disparu, comme ont disparu les dinosaures<sup>664</sup>.

C'est grâce à sa capacité d'inventer, de nommer, bref de créer et de produire du sens autour de lui que le genre humain assure sa survie. Et c'est précisément en ayant recours à l'imagination que le sujet donne consistance et signification à l'expérience de la souffrance qui devient alors accessible à autrui. Jean-Marie Schaeffer évoque lui aussi la force de conviction de la fiction qui permet de construire des mondes possibles<sup>665</sup> alors que Talon-Hugon s'intéresse surtout à la stimulation mentale qu'elle opère chez le récepteur. Ce dernier, dit-elle, participe pleinement au jeu imaginaire et en retour, éprouve des sentiments et des émotions fortes que les récits historique et journalistique ne parviennent pas à provoquer, en dépit de leur statut de texte référentiel<sup>666</sup>. Comment penser la

<sup>661</sup> Cf. « Physical pain has no voice but when it at last finds a voice, it begins to tell a story » (SCARRY, Elaine, *op. cit.*, p. 3).

<sup>662</sup> Scarry parle de *un-making* et de *making of the world* afin de conceptualiser respectivement l'expérience de la douleur extrême et l'acte post-cathartique de (re-)créer.

<sup>663</sup> Cf. « Should it happen that the world fails to provide an object, the imagination is there, almost on an emergency stand-by basis, as a last resource for the generation of objects » (SCARRY, Elaine, *op. cit.*, p. 166).

<sup>664</sup> HUSTON, Nancy, *op. cit.*, p. 98.

<sup>665</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.

<sup>666</sup> TALON-HUGON, Carole, *op. cit.*, p. 59.

représentation de l'expérience traumatique collective par la fiction ? Intégrée au témoignage ou au texte visant un projet de conscientisation, la fiction qui se définit par le façonnage, l'illusion, le jeu, la feintise et l'irréel<sup>667</sup>, n'est-elle pas problématique pour la transmission de faits véridiques traumatiques dont la mémoire douloureuse est encore vive chez les victimes et leurs proches ? Qu'en est-il de la subjectivation du discours qu'elle suppose alors que les drames sont collectifs et donc impersonnels ? Pourquoi la fiction est-elle autant sollicitée ?

Analysant la représentation littéraire du génocide au Rwanda, Coquio note l'attrait de nombreux écrivains « tiers » pour le récit fictionnel et observe que ce choix serait lié au sentiment que ce mode, grâce à l'exploitation de l'imaginaire qu'il autorise, permet de « mieux dire » l'horreur par rapport au récit factuel<sup>668</sup>. Diop qui est l'auteur de *Murambi, le livre des ossements* (2000), fiction romanesque qui s'inscrit dans le cadre de la commande littéraire de Fest' Africa, confirme ce point de vue :

Je comptais m'abriter derrière le journalisme et esquiver la nécessité d'une fiction et d'un engagement profond [...]. Et j'arrive sur place : au bout d'une semaine, je me rends compte que l'on m'a caché un million de cadavres [...], que le monde entier s'en foutait mais que l'endroit du monde où l'on s'en foutait le plus, c'était l'Afrique, que moi, écrivain, journaliste, philosophe, intellectuel en quelque sorte, je n'avais rien compris [...]. J'ai eu soudain cette rage, ce sentiment de colère et je me suis dit que franchement c'était le moment d'écrire, de comprendre pourquoi nous sommes tombés si bas. Cette colère me conduit à des limites parfois intolérables [...]. *Le besoin d'exprimer cette colère, je crois que la fiction y arrive mieux que les textes écrits par les historiens ou les autres spécialistes des sciences sociales* [nous soulignons]<sup>669</sup>.

La tentation de recourir à un récit factuel qui confère au texte une dimension véridique est, en effet, très présente chez plusieurs de nos écrivains comme leurs textes qui mêlent récits factuel et fictionnel le démontrent. Si le recours à l'écriture factuelle qui garantit une dimension véridique peut se présenter comme une démarche « plus sécurisante » pour l'auteur, car plus crédible (comme semble le dire Diop), c'est l'apport du fictionnel qui, vraisemblablement, lui donne une dimension humaine et émotionnelle qui va gagner

---

Sur les théories de la fiction voir par exemple : MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris : Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2001 ; GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 1979] ; RICCEUR, Paul, *Temps et récit* (T.3), Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 1985.

<sup>667</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 20.

<sup>668</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 134.

<sup>669</sup> DIOP, Boubacar Boris, in COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 140. Coquio reprend cet extrait de « Boris Diop. Entretien avec N. Bernard » (il n'y a pas d'indications bibliographiques supplémentaires).

l'adhésion du lecteur qui est dès lors susceptible de sympathiser avec l'histoire tragique des personnages.

### La force de la fiction pensée de la perspective de l'écrivain « tiers »

La fiction autorise une position subjective. Et c'est précisément en étant poussés par le désir de se ranger du côté des victimes et de leur douleur que nos écrivains ont préféré le récit fictionnel au document historique ou journalistique. Dans son traitement sur le rapport entre le discours historique et le discours fictionnel, Paul Ricœur rappelle que la fiction, en articulant la dimension cruelle et tragique d'un fait historique, individualise ce dernier et le rend singulier et inoubliable<sup>670</sup>. Elle « donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer »<sup>671</sup>. L'Histoire, à l'inverse, en tant que discours informatif ne visant que la stricte vérité exclut toute approche captivante (Veyne<sup>672</sup>). Ce serait donc seul l'apport du fictionnel qui ferait ressentir le caractère dramatique d'un événement historique. C'est précisément ce que tentent de faire nos auteurs lorsqu'ils reconstruisent l'expérience traumatique des victimes par le biais d'une écriture tantôt didactique tantôt lyrique ou violente imprégnée de *pathos* où l'intervention d'une esthétique de l'excès et de la violence est fréquente, pour ne pas dire permanente. En adoptant cette posture, l'écrivain « tiers » fait de l'expérience de la victime du massacre, de la guerre civile ou du génocide un événement unique. À ce propos, nous citons de nouveau Ricœur qui rappelle que la fiction, en fusionnant avec l'Histoire, « ramène celle-ci à leur origine commune dans l'épopée » et c'est cette épopée, en faisant entrer les victimes dans la légende, qui « préserve la mémoire de la souffrance »<sup>673</sup>. Ainsi, en dépassant le caractère factuel de l'événement historique, l'imaginaire donne à l'histoire des disparus, des blessés et des souffrants, une dimension émotionnelle intense. L'écrivain en fait une expérience humaine exceptionnelle et individuelle qui est davantage encline à s'inscrire dans la mémoire.

Un autre point qui semble jouer en faveur du récit fictionnel est qu'il permet une sélection des événements tragiques qu'il reconstruit afin de les ériger en un témoignage mémorable qui va produire des affects intenses chez le lecteur. Mise au service de l'HISTOIRE, la fiction permet à l'écrivain « tiers » qui n'était pas présent au moment des faits de

---

<sup>670</sup> RICŒUR, Paul (1985), *op. cit.*

<sup>671</sup> *Ibid.*, pp. 342-343.

<sup>672</sup> VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, Coll. « Points-Histoire », 1971.

<sup>673</sup> RICŒUR, Paul (1985), *op. cit.*, p. 342.

reconstruire un temps de détresse et d'inhumanité à partir de fragments d'horreurs puisés dans le réel. Elle permet de recomposer un réel impensable pour celui qui est extérieur à la tragédie. Si elle ne prétend nullement être un reflet des événements, en sélectionnant des moments précis qu'elle recompose dans un langage pathique davantage accessible au lecteur, elle parvient à dire quelque chose sur l'horreur vécue et sur la souffrance de la victime que l'écrivain met en avant généralement.

C'est donc grâce à l'espace de recreation, de réinvention du monde, de partage d'émotions qu'offre l'œuvre fictionnelle que la tragédie, en touchant le lecteur, noue un lien entre les victimes et les autres. Mais il convient aussi de souligner que le processus de la mise en fiction est une tâche sensible car la fiction associée à des tragédies humaines n'est pas toujours aisément admise, notamment lorsque la tragédie relève de « l'histoire immédiate » (ou contemporaine).

#### **4.1.2.3 Les crises extrêmes, le tiers et la fiction : problèmes et écueils**

La dimension « immédiate » des événements est un aspect phare des fictions que nous étudions. Plus haut, nous avons évoqué la rapidité avec laquelle une littérature de la guerre chez les écrivains africains a émergé. La période phare des violences extrêmes, nous le rappelons, se situe durant la décennie 90 jusqu'au début des années 2000. Dès 1996/97, on observe les premières fictions et l'année 2000 voit la publication d'une dizaine d'autres (essentiellement sur le Rwanda) alors qu'entre 2001 et 2005, on dénombre plus d'une vingtaine (essentiellement sur les conflits armés dans d'autres pays)<sup>674</sup>. À l'évidence, il s'agit d'une production littéraire qui a émergé peu de temps après les tragédies. Comment penser le temps réduit du point de vue de la création ? Quels sont les éventuels obstacles qui se dressent sur le chemin de celui qui raconte l'histoire contemporaine ? Quels sont les possibles défis et les enjeux de la représentation fictionnelle de drames collectifs relevant d'un passé récent ? Peut-on porter un regard critique, dépassionné sur des crises extrêmes dont on est un spectateur proche ou éloigné ?

Avant d'aborder ces questions, une explication précise de l'expression « histoire immédiate »<sup>675</sup> s'impose. Dans l'ouvrage de Gérard Noiriel, une définition de 1915 indique

---

<sup>674</sup> Voir le tableau recensant les fictions de guerre parues entre 1998-2010 dans le chapitre 1.

<sup>675</sup> Terme privilégié par Jean-François Soulet qui se pose comme un pionnier dans la problématisation de ce champ de recherche.

que ce terme désigne généralement « l'histoire d'un espace de temps appartenant à un passé très proche : les cinquante dernières années, la dernière décennie, la dernière année, mois du jour, ou même la dernière heure ou minute »<sup>676</sup>. Plusieurs décennies plus tard, l'historien Jean-François Soulet propose la définition suivante :

L'histoire immédiate est l'ensemble de la partie terminale de l'histoire contemporaine, englobant aussi bien celle dite du temps présent que celle des trente dernières années ; une histoire qui a pour caractéristique principale d'avoir été vécue par l'historien ou ses principaux témoins<sup>677</sup>.

L'écriture de l'histoire immédiate implique un certain nombre de problèmes et de complexités. Le sujet qui s'y intéresse est confronté à un événement « présent » dont la violence, qui choque et suscite l'effroi, rend difficile un regard critique, notamment lorsqu'il s'agit d'approcher de faits de violence extrême. C'est précisément le point de vue de Robert Frank qui explique que la complexité de l'écriture de l'histoire immédiate est qu'on a affaire « à de la mémoire vive, celle de ses contemporains, dont les enjeux brûlants pèsent de tout leur poids sur son travail »<sup>678</sup>. Ce constat vaut aussi pour l'écrivain, car le manque de recul vis-à-vis d'une récente tragédie le prive d'une « objectivité » et « sérénité de jugement »<sup>679</sup> et expose sa représentation à de potentielles déformations. Si l'on parle du risque de « dérapage subjectif » chez l'historien, pour l'écrivain (et là nous pensons aux auteurs de notre corpus), on peut penser qu'il y a, pareillement, le risque d'un excès de discours passionnel qui impliquerait le recours à une écriture sensationnaliste qui « spectacularise » les violences et, par conséquent, peut nuire le projet de sensibilisation.

Se référant à son roman *Murambi, le livre des ossements*, Diop parle des contraintes d'ordre narratif et esthétique qui se sont imposées à lui dans sa représentation du génocide et des précautions prises pour produire une histoire crédible. Si la fiction lui a semblé une voie nécessaire pour sa force pathétique et la vision du monde qu'elle donne, son utilisation présentait aussi le risque d'une spectacularisation de la tragédie. Aussi, pour éviter cette dérive, l'auteur a privilégié une écriture dépouillée d'effets stylistiques et d'un trop d'artifice qui ferait perdre toute crédibilité à son œuvre et mettrait en péril l'entreprise de

---

<sup>676</sup> NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*

<sup>677</sup> SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 4.

<sup>678</sup> FRANK, Robert, « Préface », in COLLECTIF, *Écrire l'histoire du temps présent*, Paris : CNRS, coll. « Institut d'Histoire du Temps Présent », 2003 [1<sup>re</sup> éd. 1993], p. 14.

<sup>679</sup> NORA, Pierre, « De l'histoire contemporaine au présent historique », in COLLECTIF (2003), *op. cit.*, p. 43.



témoignage. Face à l'horreur qui devait se dire par la fiction, il évoque ainsi avoir ressenti « une invitation à la retenue, à parler avec prudence et pudeur »<sup>680</sup> en considérant son statut de témoin « tiers » d'une expérience qu'il n'avait pas personnellement vécue. Mais aussi, parce que « l'imagination affreuse et débridée [...] des tueurs »<sup>681</sup> dépassait de loin sa propre imagination. Enfin, une autre raison ayant motivé son choix est la méfiance affichée des Rwandais tutsis dans l'intervention de la fiction. Leur crainte de voir émerger des textes déformant la réalité et négationnistes, les a rendus hostiles à l'utilisation de ce mode.

\*\*\*\*

Le cas de Diop dévoile les problèmes que peut soulever l'emploi de la fiction lorsqu'il s'agit de représenter une expérience tragique collective. Cette tâche est plus ardue quand le drame est récent et quand on est un témoin « tiers ». Autant dire que l'écriture des récents phénomènes de violence de masse chez les écrivains de notre corpus est une entreprise très sensible et périlleuse. Car si l'on admet les pouvoirs de la fiction, on se heurte aussi à des obstacles. Par exemple, on peut se demander si l'incorporation de l'événement traumatique dans la fiction qui exploite l'illusion ne met pas en péril la visibilité des faits et, par conséquent, l'intention de conscientisation ou de témoignage. Coquio note également que le recours du récit fictionnel n'est pas sans poser problème, car il est souvent vu « comme un danger : celui de trahir, par la fiction, un réel dont il ne peut être le garant, mais seulement le symbolisateur »<sup>682</sup>. De plus, dans le cas de notre recherche, nous nous demandons si le recours à la fiction ne force pas l'écrivain à gérer deux missions complexes qui sont, d'une part, la transmission d'une vérité historique (qui sous-entend l'élaboration d'un discours informatif, véridique) et de l'autre, la création d'une œuvre d'art avec une visée esthétique. Il faut sans aucun doute comprendre qu'une « juste » mesure de l'artifice est à trouver dans la représentation fictionnelle de faits de violence extrême, sachant que cette « justesse » de la mesure est difficile à fixer et varie sans aucun doute de cas en cas.

Ces multiples questionnements seront tour à tour traités lors de nos analyses textuelles dans les chapitres qui suivent. Nous pourrions alors observer le « plus » de la fiction, mais aussi les problèmes qu'elle pose dans la prise en charge de phénomènes de violence extrême. Mais auparavant, dans l'idée d'examiner l'incorporation des faits

---

<sup>680</sup> BREZAULT, Éloïse, *op. cit.*, p. 71.

<sup>681</sup> *Ibid.*

<sup>682</sup> COQUIO, Catherine (2004), *op. cit.*, p. 140.

historiques dans les textes de notre corpus, il s'agit de poser les repères théoriques liés à la problématique de la représentation du réel dans le récit fictionnel. C'est un aspect important dans la mesure où nos écrivains restituent des événements réels dans leur texte. Ils se sont tous positionnés (ouvertement ou subtilement) comme des observateurs sociaux qui ressentent la nécessité de rendre compte des réalités du monde dans lequel ils évoluent. Par conséquent, ils ont fait de leur texte le réceptacle d'une époque et d'un contexte précis traversés par un temps de détresse. Dans la sous-partie qui suit nous nous focalisons sur l'inscription du réel dans le texte fictionnel.

## **4.2. Littérature et représentation du réel : repères théoriques**

La sociocritique s'intéresse à la mise en écriture de la réalité sociale dans le texte littéraire et se donne pour objet d'étudier l'inscription du social dans le texte. En nous appuyant sur les travaux de Duchet en particulier, nous posons quelques concepts théoriques pour penser le travail de représentation dans les textes de notre corpus. Nous insisterons sur la fiction romanesque qui a été largement privilégiée, précisément parce qu'elle est un genre flexible qui permet d'aborder divers sujets tout en incorporant d'autres genres. Sa dimension protéiforme semble adéquate pour nos écrivains qui l'utilisent à la fois comme un espace de savoir, d'information, de témoignage et un espace de création.

### **4.2.1. L'œuvre et le réel**

Le texte dans la société, la société dans le texte. La dialectique Texte/Société génère de multiples interrogations : quelle est la place de « [l']HISTOIRE » et de la société dans le texte littéraire et comment expliquer la littérature comme étant le produit d'une société donnée ? Ou encore, quel est le rapport entre la littérature et le réel – entre le texte et la société – et en quoi le texte est-il porteur des pratiques sociales d'un temps et d'un lieu précis ? Pour répondre à ces questions nous nous focalisons sur les notions de réel, de réalisme et de fiction romanesque.

La notion de réel est ambiguë – ce qui contredit des conceptions stéréotypées du logos occidental – et de ce fait, une stricte définition du terme est problématique. Toutefois, nombreux sont les romanciers qui se sont prétendus imitateurs ou copistes du réel et pour des figures emblématiques de la littérature française du 19<sup>e</sup> siècle, le roman est censé être le « reflet » de la réalité. L'art du réel se réclame d'une sensibilité particulière au monde social et d'une vérité. L'écriture réaliste se veut, en effet, « miroir » du contexte matériel et culturel et a pour but de dépeindre l'univers socialisé avec exactitude afin de donner une impression de réel au roman, le fameux « effet de réel » de Roland Barthes. Mais parvient-elle vraiment à imiter strictement la réalité sociale ? Avec l'émergence du mouvement

surréaliste dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle et de la théorie de la sociologie de la littérature vers les années 70 et 80, ce point de vue est contesté.

Quelle est la relation entre le texte dit réaliste et le réel ? En remontant jusqu'au mouvement réaliste français du 19<sup>e</sup> siècle, cette partie situe en premier lieu les principaux aspects de cette école de pensée qui a longtemps dominé le milieu littéraire français, influençant nombre d'auteurs, y compris ceux de l'Afrique francophone après les indépendances. Et dans un deuxième temps, nous présentons la sociocritique, courant littéraire qui conteste la théorie réaliste du 19<sup>e</sup> siècle et se présente comme un nouveau discours sur le réalisme littéraire révisant ainsi la question de la représentation du réel.

#### 4.2.1.1 Sur l'écriture réaliste

##### 4.2.1.1.1. Enjeux du réalisme en littérature : rappel historique

L'exploration du réel, l'interrogation sur l'existence de l'être humain est un des enjeux majeurs de la littérature. Ce besoin de raconter et d'écrire l'HISTOIRE est une constance de l'écriture littéraire. On a longtemps considéré le roman comme étant cet art qui « imite » le réel sous ses moindres aspects. La dimension du réel dans un texte attire le lecteur qui croit dans la véracité de ce qui est raconté. Or, le texte n'est pas une copie du monde social mais une construction visant à donner une illusion de la réalité qui, par la suite, crée un pacte de lecture entre le lecteur et l'œuvre<sup>683</sup>.

Le réalisme, terme devenu quelque peu usé et difficile à définir à cause des multiples conceptions dont il fait l'objet, remonterait à l'époque de Platon et Aristote avec lesquels on hérite du terme de « mimésis », qui renvoie à la notion d'imitation de la nature. Au fil du temps, cette notion de l'art qui imite la nature va non seulement perdurer, mais connaît vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle une évolution et une expansion. On assiste alors à cette époque à la montée du mouvement réaliste avec des écrivains phares tels Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, entre autres, pour qui la mimésis devient pour le roman l'art de la représentation

---

<sup>683</sup> L'art, en particulier la littérature, a vocation à imiter, à représenter. La tendance mimétique du texte littéraire trouve ses origines bien avant les romans réalistes du 19<sup>e</sup> siècle. Certains la situent dès les fabliaux du Moyen Age, pour d'autres, à l'instar de Gustave Lanson, elle se situerait avec l'histoire comique de Francion de Sorel alors que pour Erich Auerbach, auteur de *Mimesis*, l'écriture réaliste remonterait à Homère. Sur le rapport littérature et réel voir AUERBACH, Erich, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1<sup>e</sup> éd. 1946].

du réel. Les écrivains se réclamant de cette écriture revendiquent leur « sensibilité active aux circonstances et contingences singulières de la vie et des êtres » et une « faculté particulière de figurer la réalité dans son urgence et dans sa complexité »<sup>684</sup>. Avec eux, le réalisme représente un mouvement littéraire et artistique dont la vocation est de copier, de mimer la vie réelle par le biais du romanesque, comme l'indique Tzvetan Todorov :

[...] en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est<sup>685</sup>.

Pour le romancier réaliste, la reproduction fidèle du réel devient l'idéal à atteindre :

[...] le réalisme en littérature est un l'idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s'accomplissant alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la 'vie'<sup>686</sup>.

L'élaboration d'une écriture dite réaliste est donc minutieusement travaillée. Dans son essai « Le réalisme et la peur du désir »<sup>687</sup>, Leo Bersani explique que le projet réaliste accorde une importance sans précédent au souci du détail, aux gestes et aux mots quotidiens les plus banals, qu'il importe de capter et de mettre en écriture<sup>688</sup>. Il propose des modèles et des structures de récits afin de créer au mieux l'illusion du réel chez le lecteur. Un nombre important d'auteurs se sont inspirés du roman réaliste tel qu'on le connaît surtout selon le modèle balzacien et celui-ci a largement influencé la création des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles jusqu'à s'imposer comme le modèle traditionnel du roman français à partir duquel les romans modernes sont encore souvent évalués. La théorie réaliste du 19<sup>e</sup> siècle se voit toutefois remise en question au 20<sup>e</sup> siècle avec les débuts de la linguistique et l'émergence du Nouveau Roman lorsque des écrivains et théoriciens déclarent que le texte n'est pas le pur reflet du monde social, mais une construction visant à donner une illusion de la réalité. Dans cette conception, l'œuvre littéraire n'est plus une copie conforme de la réalité, mais – et c'est là un aspect de taille – une « représentation » de celle-ci.

<sup>684</sup> DUBOIS, Jean, *Les romanciers du réel*, coll. « Point-Essais », Paris : Seuil, 2000 p. 28

<sup>685</sup> TODOROV, Tzvetan, « Présentation », in GENETTE, Gérard ; TODOROV, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, coll. « Points », Paris : Seuil, 1982, p. 7.

<sup>686</sup> *Ibid.*

<sup>687</sup> BERSANI, Leo, « Le réalisme et la peur du désir », in GENETTE et TODOROV, *op. cit.*, pp. 47-80.

<sup>688</sup> Cf. : « le roman du XIX<sup>e</sup> siècle nous a inculqué la recherche obsessionnelle des structures significatives dans la littérature [...] le romancier réaliste semble transformer spontanément les détails les plus insignifiants en structures de signification », BERSANI, Léo, *op. cit.*, p. 48.

#### 4.2.1.1.2. Problématique de la représentation du réel

La perception de l'écriture réaliste va évoluer progressivement et le projet réaliste sera repensé. On parle alors davantage de reconstruction du réel, de représentation par le biais du langage en oubliant la perception naïve de l'écriture réaliste comme étant le « reflet », la « copie » ou « [l']imitation » stricte de la société. Jacques Dubois dans *Les Romanciers du réel*, précise bien que l'objectif du réalisme ne serait pas de copier la réalité mais de proposer « un équivalent métonymique » du monde<sup>689</sup>. Pour dire le réel, il faut passer par la parole, par le travail du langage qui fait du réel une fiction, le lieu d'un imaginaire. Ainsi, l'écriture réaliste est un travail de construction et d'invention qui reconstruit le monde tel qu'on le perçoit :

Même s'il se prétend réaliste, copiste du réel, promenant son miroir le long d'un chemin, le romancier crée un monde imaginaire [...]. Le roman qu'on dit « vrai », le roman « documentaire », soucieux de rendre compte le plus exactement possible des agissements d'un individu et des mœurs de la société qui l'entoure, n'est pas plus « réel » que *Le Xipéhuz* ou *La guerre du feu*. La seule chose qui soit réelle dans un roman, c'est son format, son volume [...] le nombre de pages qu'il comporte<sup>690</sup>.

Les critiques dont la littérature réaliste fait l'objet rendent caduc toute son ambition mimétique, comme le rappelle Todorov :

[...] la littérature (idéale) n'est pas une représentation fidèle et transparente du monde [...] elle n'est qu'agencement et surdétermination interne, elle ne parle de rien – mais elle dissimule ce silence sous le bruit de vraisemblance<sup>691</sup>.

De son côté, Dubois déclare « qu'il n'est de représentation que travestie et que celle-ci [la littérature réaliste] est toujours porteuse d'autres sens que ceux qu'elle affiche »<sup>692</sup>. Si l'écriture réaliste n'est pas un pur reflet du réel, comment comprendre et interpréter son rapport au monde ? Cela nous conduit à nous intéresser aux travaux de Georges Kleiber qui

---

<sup>689</sup> Cf. « Il revient au réalisme, plus qu'à tout autre projet esthétique, de donner l'illusion de la vie [...] L'intention visible n'est pas de copier le monde, à peine d'en imiter la vie mais bien davantage de procurer de l'un et de l'autre un équivalent métonymique de l'univers, d'un certain univers. », DUBOIS, Jean, *op. cit.*, p. 67.

<sup>690</sup> RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1989, pp. 8-9.

<sup>691</sup> TZVETAN, Todorov, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>692</sup> DUBOIS, Jean, *op. cit.*, p. 33.

soulèvent le problème du réel dans le langage en interrogeant la place du réel en tant qu'élément « extra-linguistique »<sup>693</sup>.

### *Penser la représentation du réel*

Si nous partons du point de vue de Kleiber que le réel est extérieur au langage, le texte en tant que discours et mise en écriture du langage, se positionnerait *a priori* comme étant incapable d'intégrer le réel dans son discours. Qualifié d'élément « extra-linguistique », le réel est situé selon lui « *en dehors* du linguistique » et, en conséquence, il n'a rien à faire « *dans les affaires du langage* »<sup>694</sup>. Or, comme le souligne l'auteur l'acte de parler suppose de dire quelque chose sur quelque chose. En ce sens, il ajoute que « le réel est alors partie prenante dans le commerce linguistique, puisque c'est sur lui que s'exerce notre dire »<sup>695</sup>.

Pour dire, raconter ou pour générer du sens, le locuteur comme l'écrivain a recours à une référence sur laquelle se porte son discours. Accepter que le langage suppose un référent c'est concéder l'existence même de ce référent qu'on associe généralement au réel :

Les référents sont des entités du monde réel, indépendantes du langage, auxquelles on renvoie précisément à l'aide d'expressions linguistiques. La référence apparaît alors comme étant une relation *langue-monde*, qui établit le lien entre une portion ou des segments du monde réel et des expressions linguistiques<sup>696</sup>.

---

<sup>693</sup> En expliquant toute la complexité du « réel » et sa dimension hautement subjective et plurielle en fonction de chaque individu, Georges Kleiber rend compte de la problématique de la représentation du monde tel qu'il détruit par la même manière le projet réaliste qui prétend être un reflet fidèle du réel. Pour Kleiber le réel objectif échappe au sujet humain. Il estime qu'on ne peut donc pas parler d'un monde réel mais de plusieurs mondes et de plusieurs réalités selon la perception de chaque humain. Nous citons largement un passage de son article dans lequel il s'exprime sur le rapport ambigu qu'il y a entre le sujet et le réel :

« Il convient d'abandonner l'idée d'une existence objective de la réalité. Nous n'avons pas accès au monde tel qu'il est. Nous ne pouvons savoir quel est le monde *objectif* ni quelle est vraiment la réalité. Ce n'est [...] qu'un monde perçu, une image du monde, un monde expérimenté, façonné par notre perception, l'interaction et la culture, que nous appréhendons [...]. Nous ne pouvons pas dire le monde tel qu'il est en soi, mais seulement tel qu'il est ou paraît être pour nous. Ceci autant d'un point de vue quantitatif – étant donné nos limites humaines, perceptuelles [...] on ne peut jamais saisir un objet en sa totalité – que qualitatif – les types d'objets et les propriétés reconnus dépendent eux aussi crucialement du regard sur, et de notre interaction avec l'environnement dans lequel nous nous trouvons », KLEIBER, Georges, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », in *Langages*, n°127 « Langage, praxis et production du sens », 1997, p. 12.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 10.

Or, la langue est également utilisée pour parler d'un imaginaire, de choses qui n'existent pas. Ceci remet en question la croyance selon laquelle la langue ne fait référence qu'au réel. Qu'est-ce que le réel donc sinon « un monde perçu, une image du monde, un monde expérimenté, interprété, façonné par notre perception, l'interaction et la culture, que nous appréhendons »<sup>697</sup>. Les propos de Kleiber ne sous-entendent pas que le réel n'existe pas, il existe, mais chaque individu n'a pas accès au monde tel qu'il est, de la même façon. De cette manière – selon notre culture, notre milieu social, notre être et appartenance sexuelle –, nous avons notre propre vision subjective du monde. Faire un discours sur le réel suppose ainsi reconstruire un monde selon un point de vue subjectif : « nous ne pouvons pas dire le monde tel qu'il est en soi, mais seulement tel qu'il est ou paraît être pour nous »<sup>698</sup>. L'écriture réaliste longtemps appelée « les copies du réel » est donc une construction ; une reconstruction du monde qui passe par tout un travail de la langue et d'esthétisation textuelle. Ainsi, la réplique du monde social qu'on croit voir dans les œuvres de fiction, notamment les romans réalistes, est une illusion, comme le souligne Bernard Mouralis ici :

[...] quel que soit le caractère documentaire de ces données qui peut conférer souvent au texte une indéniable valeur informative, celui-ci demeure dans tous les cas une fiction, non un ouvrage historique ou sociologique, parce que l'écrivain, à la différence de l'historien ou du sociologue, suit une logique qui n'interdit jamais dans son principe ni la transfiguration du « réel » ni l'invention pure et simple de certains éléments de sa fiction<sup>699</sup>.

L'écrivain ne peut prétendre reproduire le réel et son œuvre, bien qu'elle se réclame « réaliste », est une réécriture de celui-ci. Cependant, cela ne sous-entend pas que l'écriture réaliste ne parle pas du monde et des événements qui s'y produisent, bien au contraire. C'est justement à partir des faux-semblants et de l'imaginaire mis en œuvre qu'elle crée un univers qui rend compte du réel. Ainsi, tout se passe par les artefacts linguistiques, comme le problématise la sociocritique.

---

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>698</sup> *Ibid.*

<sup>699</sup> MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 2000, p. 54.



#### 4.2.2. L'avènement de la sociocritique

Discipline relativement récente, la sociocritique connaît ses débuts vers la fin des années soixante. Aussi connue sous l'appellation « sociologie du texte » ou « sociologie de la littérature » ou encore « sociologie des faits littéraires », elle demeure une discipline qui n'est pas « entièrement reconnue » et qui se présente « encore incertaine, mal définie » et complexe pour diverses raisons<sup>700</sup>.

Les multiples appellations dont elle fait l'objet indiquent sa fragilité en tant que discipline non fixée et du manque d'unanimité parmi les théoriciens qui s'en réclament. Nous avons par ailleurs choisi le terme « sociocritique » car nous nous appuyons essentiellement sur le projet théorique élaboré par Duchet qui figure parmi les initiateurs de la « sociocritique » en France au début des années 70. Sa deuxième difficulté, comme le mentionne Paul Dirkx, est sa dépendance à la caution scientifique de la sociologie par manque « des coutumes de travail plus solides ainsi qu'une histoire revendiquée comme sienne et pouvant être enseignée en tant que telle »<sup>701</sup>. Enfin, une dernière complexité de la sociocritique est son foisonnement d'approches allant des tous premiers théoriciens qu'on lui associe (Lucien Goldmann, Georges Lukacs, Théodor Adorno, Mikhaïl Bakhtine) aux plus récents (Duchet, Pierre Zima, Marc Angenot, Henri Mitterand, Edmond Cros...). Dans l'ouvrage *Discours Social*, Isabelle Tournier s'attarde sur le caractère hétéroclite des théories de la sociocritique :

L'extension internationale de la ou des sociocritiques rassemble sous ce terme plusieurs tendances ou écoles, les unes plus proches de la sociologie institutionnelle de la littérature (Jacques Dubois), d'autres issues de l'analyse du discours (Marc Angenot, Antonio Gomez-Moriana, Régine Robin), d'autres plus préoccupées des fondements d'une sociologie littéraire (Pierre Zima), d'autres encore plus attachées à l'étude linguistique des textes (Charles Grivel). Claude Duchet, pour sa part, s'est orienté dès le début vers une sociocritique du texte<sup>702</sup>.

---

<sup>700</sup> ARON, Paul ; VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006, pp. 3-6.

<sup>701</sup> DIRKX, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin/HER, 2000, pp. 5-6.

<sup>702</sup> TOURNIER, Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », in *Discours social/Social discourse*, vol. 5, n° 1-2 « Le sociogramme en question », 1993, p. 67.

Bien que les approches de la sociocritique s'avèrent aussi disparates, les théoriciens s'accordent toutefois pour mettre en avant que « l'objet premier et dernier » de la discipline serait « le texte littéraire en tant que produit d'un travail d'écriture »<sup>703</sup>.

#### 4.2.2.1 Son objet

La théorie de la sociocritique a l'œuvre littéraire comme objet d'étude et elle observe son rapport au monde et lui restitue sa teneur sociale. Selon Pierre Barberis, elle désigne « la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte »<sup>704</sup>. On pourrait la définir comme une sociologie du texte dont la mission est :

[...] de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle 'réalité'<sup>705</sup>.

Dans son article inaugural « Pour une sociocritique : variation sur un incipit », Duchet explique que « la sociocritique se donne pour objet d'étudier le statut du social dans le texte et non le statut social du texte »<sup>706</sup>. Autrement dit, elle s'intéresse à la mise en écriture de la réalité sociale dans le texte littéraire et son objet se tient dans la forme et dans langage du texte littéraire.

Plus amplement expliquée, la sociocritique examine l'intégration de la réalité sociale sur le plan textuel. Dans sa thèse qui exploite la sociocritique, Sima Eyi Hémary-Hervais explique qu'en examinant le lien entre le discours *du dehors* (la société réelle) et celui *du dedans* (la société du texte) « la sociocritique tente de rechercher comment le texte rend fictif la réalité »<sup>707</sup>. Elle analyse le travail d'« interaction »<sup>708</sup> et d'« élaboration »<sup>709</sup> (explicite

<sup>703</sup> PELLETIER, Jacques, « La littérature comme objet social. Enjeux disciplinaires », Colloque international, *La littérature comme objet social*, Québec : CRELIQ, 1994, p. 15.

<sup>704</sup> BARBERIS, Pierre, « La sociocritique », in BERGEZ, Daniel ; BARBERIS, Pierre ; BIASI, Pierre-Marc de et al., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Bordas, coll. « Lettres sup. » 1990, p. 153.

<sup>705</sup> DUCHET, Claude (dir.), « Positions et perspectives », in *Sociocritique*, Paris : Fernand Nathan, coll. « Littérature Française », 1979, pp. 3-4.

<sup>706</sup> Duchet, Claude, « Pour une sociocritique ; variations sur un incipit », in *Littérature*, n° 1 « Sociétés, 1971, p. 14.

<sup>707</sup> HÉMARY-HERVAIS, Sima Eyi, *Lecture sociocritique du roman gabonais*, thèse de Ph.D., sous la direction de Lambert, Fernando, Université Laval : Faculté des Lettres. Québec. Canada, 1997/04, p. 43. Pour une introduction dense et éclairante de la sociocritique, en particulier celle de Duchet consulter l'introduction de la thèse.

<sup>708</sup> *Ibid.*

<sup>709</sup> *Ibid.*

ou implicite) constant qu'il y a entre le texte et le réel en analysant les différentes stratégies narratives et langagières mises au point par le texte pour représenter la réalité sociale. Ou, comme l'explique Edmond Cros, elle met à jour « les modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles »<sup>710</sup>. Cette approche s'explique par la corrélation étroite entre l'écrivain et la société qui va déterminer l'œuvre. Comme l'explique Lucien Goldmann, l'œuvre littéraire prend naissance dans une société donnée dont elle porte les traces identitaires :

[l'] écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer<sup>711</sup>.

Selon la perspective sociocritique « tout texte porte en lui les marques des conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à ses lectures »<sup>712</sup>. Il prélève, en effet, sur la société de référence des événements historiques, des pratiques sociales, des valeurs et l'idéologie dominante, qu'il absorbe pour élaborer son propre univers de significations et ainsi parvenir à sa propre existence de texte. Ainsi, il devient le réceptacle des pratiques sociales de la communauté dans laquelle il se situe. Ces éléments prélevés sur le hors-texte social deviennent une matière qui est travaillée et transformée par le processus de la mise en discours. En d'autres termes, le texte littéraire, en tant que construction sémiotique, dit le social ou le réel en procédant par un travail d'esthétisation et d'élaboration formelle. Il est une construction du réel qui passe par la langue et par toute une procédure textuelle, ce qui fait précisément l'intérêt de l'approche sociocritique. Il y a donc une reconstruction de la réalité sociale qui a pour effet de rendre fictifs des événements qui ont eu lieu. Ce qui conduit à conclure que le texte, bien que s'inspirant de faits réels, ne produit pas une simple duplication du monde social, mais construit une représentation de celui-ci.

Dans la perspective d'une approche sociocritique, il s'agit donc de retenir tout d'abord l'étroit lien qu'il existe entre la littérature et la société. Et par la suite, il importe de tenir compte à la fois du fonctionnement du monde social hors du texte littéraire et de la façon que le texte intègre les réalités sociales et les transforment pour produire son propre monde. Dans cette optique, la sociocritique apparaît comme la science qui œuvre à cerner le

---

<sup>710</sup> CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 13.

<sup>711</sup> GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 239.

<sup>712</sup> FAYOLLE, Roger, « Quelle sociologie pour quelle littérature ? », in DUCHET, Claude, *op.cit.*, p. 215.

mieux possible la question du social dans le texte littéraire. La partie qui suit, expose quelques outils analytiques ainsi que des notions majeures de la théorie de Duchet.

#### 4.2.2.2 Perspectives et outils sociocritiques chez Duchet

Dans son article paru dans la revue *Poétique* en 1973, Duchet annonce la visée principale de sa théorie :

Pour une démarche sociocritique, il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes, mais d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman<sup>713</sup>.

Et quelques années plus tard dans l'ouvrage collectif *Sociocritique*, il définit explicitement la démarche de l'analyse sociocritique :

Au sens restreint, rappelons-le, la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire [...]. Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à en produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels<sup>714</sup>.

Le social est inscrit dans le roman. L'écrivain écrit selon son expérience du monde. Le texte établit implicitement ou explicitement un rapport étroit au monde et devient d'une certaine façon, l'archive d'une époque, d'une idéologie et des pratiques sociales correspondantes à une société spécifique. Duchet utilise l'appellation de « socialité » pour désigner le monde social qui est dans le discours textuel :

Cette socialité se présente sous deux aspects complémentaires et contradictoires : elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui<sup>715</sup>.

Le projet sociocritique de Duchet vise l'inscription de cette socialité dans l'espace textuel. Selon le théoricien, il importe de s'intéresser à la réalité sociale [au contenu] mais

<sup>713</sup> DUCHET, Claude, « Une écriture de la socialité », in *Poétique*, n°16, 1973, p. 448.

<sup>714</sup> DUCHET, Claude (1979), *op. cit.*, p. 4.

<sup>715</sup> DUCHET, Claude (1973), *op.cit.* p. 449.

surtout d'observer la mise en écriture [la forme] de ce rapport au monde. Comment le texte au niveau syntaxique, sémantique et linguistique prend-il en charge la dimension socio-historique ? Il s'agit ici d'analyser le processus d'intégration du social dans la fiction en considérant « l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes »<sup>716</sup>.

Une telle démarche avalise le texte comme objet d'étude prioritaire et privilégie l'ouverture « du dedans » de l'œuvre dans lequel on interroge « les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social »<sup>717</sup>. Pour réaliser une lecture sociocritique, Duchet propose une série de catégories d'analyse parmi lesquelles nous présentons succinctement la « société du roman », la « société de référence », et l'idéologie car nous les utilisons dans nos analyses<sup>718</sup>.

#### ➤ Le « sociotexte »

Selon la perspective sociocritique de Duchet, les pressions sociales au sein de la société se répercutent dans le texte. L'œuvre devient alors, le réceptacle des discours sociaux, politiques et idéologiques. La société du roman ou le sociotexte est la « société textuelle » que construit l'œuvre littéraire et c'est elle qui constitue l'objet d'étude par excellence de la théorie de la sociocritique :

Pour une démarche sociocritique, il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes mais, d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman<sup>719</sup>.

Le sociotexte est l'objet d'étude de la sociocritique parce qu'il permet une lecture du social dans le texte. Il est une société fictive qui n'existe qu'au moment où elle est mise en écriture ; il est produit par le texte et n'est pas un simple reflet du texte. L'univers construit par le texte est une société qui « est, sans être réellement », autrement dit, elle est « une société que le texte construit sans être plus que les mots nomment ou décrivent dans le

<sup>716</sup> DUCHET, Claude (1979), *op. cit.* p. 4.

<sup>717</sup> DUCHET, Claude (1973), *op. cit.*, p. 448.

<sup>718</sup> Le théoricien parle aussi le « hors-texte », la « socialité » et le « sociogramme ». Pour une compréhension claire et illustrée des outils qu'il propose voir la thèse de HÉMERY-HERVAIS, Sima Eyi, *op. cit.*

<sup>719</sup> *Ibid.*

texte »<sup>720</sup>. Duchet explique que la société du texte n'est en aucun cas une copie ou un duplicata de la société de référence mais elle est bien une *reconstruction* ; c'est une société qui ne contient que « signe entier [...], signifié probable sans signifiant [...] et signifiant pur »<sup>721</sup>.

➤ La « société de référence »

La société de référence renvoie à ce que Duchet désigne par « la présence hors du roman d'une société de référence et, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique et extérieure à lui »<sup>722</sup>. Dite autrement, Hémery-Hervais indique, qu'elle est cet « univers extra-diégétique qui, sans s'exclure ni apparaître comme une composante extra-textuelle, intègre le roman et le construit »<sup>723</sup>.

➤ L'idéologie

Un autre élément important dans la théorie de Duchet est l'idéologie. Il s'agit d'un concept complexe qui a généré divers sens selon les différentes écoles de pensée qui en ont fait usage. Notre travail ne saurait intégrer l'ensemble complexe de la notion, c'est pourquoi nous nous sommes limitée à une définition qui, selon nous, correspond le mieux aux exigences de notre travail. En ce sens, toute création artistique est une pratique sociale, et le texte littéraire en tant que telle est l'expression d'une vision du monde ou d'une idéologie. Par idéologie nous comprenons tout un système d'idées, un ensemble de lois, de règles, de représentations, de coutumes, de pratiques et de valeurs propres à un groupe ou à une société. Cet ensemble de valeurs et de croyances que se partagent des individus d'une même communauté régit toute leur société. Autant les gens d'une même communauté se servent-ils de l'idéologie, autant, voire davantage, sont-ils construits culturellement par elle. Selon Antonio Gramsci, l'idéologie est présente de manière inconsciente :

---

<sup>720</sup> HÉMERY-HERVAIS, Sima Eyi, *op. cit.*, p. 60.

<sup>721</sup> DUCHET, Claude (1973), *op.cit*, p. 450.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>723</sup> HÉMERY-HERVAIS, Sima Eyi, *op. cit.*, p. 62.

En tant qu'historiquement nécessaires, elles (les idéologies) ont une validité qui est une validité 'psychologique', elles 'organisent' les masses humaines, forment un terrain où les hommes se meuvent où ils acquièrent conscience de leur position, où ils luttent, etc.<sup>724</sup>

L'idéologie qui constitue une importante catégorie d'analyse chez Duchet regroupe celle de la société de référence et celle du texte. La première catégorie renvoie à l'idéologie que véhicule la société hors du texte littéraire. Concernant l'idéologie du texte, l'œuvre littéraire « en tant que produit social, renvoie au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque »<sup>725</sup>. Car comme toute société, le texte est, lui aussi, porteur d'une idéologie. Et une des hypothèses de la perspective sociocritique est que le texte dénonce ou déplace les idées reçues de l'idéologie dominante<sup>726</sup>.

\*\*\*\*

Cette brève présentation de la sociocritique et du rapport entre l'œuvre et la société vise à démontrer et insister sur le constant va-et-vient qu'il y a entre la création littéraire et la société de référence. Le « fait littéraire », comme l'expliquent Paul Aron et Alain Viala, « quand on prend en compte toutes ses dimensions, est donc inévitablement un « fait social »<sup>727</sup>. Ainsi, il participe pleinement à une problématisation de la réalité contemporaine et la complexité de ses rapports sociaux, tout comme nos œuvres, en représentant les violences guerrières, le font. Il importe cependant de ne pas y voir un « reflet » de la réalité comme les écrivains français du 19<sup>e</sup> siècle ont pu le soutenir pendant longtemps, mais d'être attentif au texte qui – en prélevant sur la société de référence des faits historiques, des pratiques, sociales, l'idéologie dominante et par le biais de la mise en fiction – développe un discours social dans lequel s'inscrit l'idéologie du texte. Nos analyses montreront donc que nos textes reproduisent les idéologies dominantes des sociétés dont ils s'inspirent et qui se caractérisent pour une grande mesure par l'autoritarisme, la corruption et la violence. Tous ont une vision foncièrement négative de la politique qui est perçue comme un instrument permanent d'oppression et de contrôle des masses. Nous verrons qu'en reconstruisant les conflits armés et les violences de masse, en décrivant les horreurs

---

<sup>724</sup> Antonio GRAMSCI cité in PREVOST, Claude, *Littérature, politique, idéologie*, coll. « La nouvelle critique », Paris : Éditions Sociales, 1973, p. 213.

<sup>725</sup> ZIMA, Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris : UGE, 1978, p. 51.

<sup>726</sup> Pour une approche plus complexe et complète de l'idéologie et de son application selon la théorie de la sociocritique voir HÉMERIE-HERVAIS, Sima Eyi, *op. cit.*, pp. 64-67 ; 81-82.

<sup>727</sup> ARON, Paul ; VIALA, Alain, *op. cit.*, p. 22.

perpétrées et la douleur des victimes, les écrivains tentent de donner à leur texte une portée éthique et politique.



## Conclusion du chapitre

*« Si par le passé elle [la littérature] principalement devait résister au pouvoir politique et à la pression des usages sociaux, aujourd'hui elle doit en plus lutter contre l'invasion des valeurs du marché de la société de consommation et, pour chercher à exister, elle doit d'abord accepter la solitude. »*

Xingjian, Gao, *Le témoignage de la littérature*<sup>728</sup>

Axé autour des notions de transmission, de témoignage, de tiers, de trauma indirect, de fiction, de l'histoire immédiate et de la sociocritique, ce chapitre a tenté de penser la représentation littéraire des crises extrêmes chez les écrivains de notre corpus qui, devant les événements qu'ils ont tenté de reproduire se positionnent, surtout, comme des tiers. Au terme des différents aspects traités, nous avons ainsi soulevé un certain nombre de questions, notamment :

- Comment penser la représentation d'expériences traumatiques collectives chez l'écrivain « tiers », surtout lorsqu'il a recours à la fiction ?
- Comment met-il en récit, dans une visée de conscientisation, un événement qu'il n'a pas vécu personnellement ? Quels sont les défis, les risques et les enjeux que cette position implique ?
- Comment la fiction romanesque porte-elle les événements, les pratiques sociales, l'idéologie dominante d'une société donnée ? Plus précisément, dans notre situation : comment le texte qui a recours à l'imaginaire devient-il porteur des marques d'un temps de souffrance et problématise-t-il des faits atroces relevant d'un passé proche ?
- Quel est « le rôle » et éventuellement « le plus » de la fiction dans la prise en charge de ces phénomènes ? Comment doit-on comprendre son intervention ?

Ces interrogations qui laissent voir les aspects complexes mais en même temps fort intéressants de nos fictions littéraires seront tour à tour abordés au cours des analyses textuelles qui vont suivre.

---

<sup>728</sup> Nom *Le témoignage de la littérature*, Paris : Seuil, 2004 [3<sup>e</sup> éd.], p. 119.



## **CHAPITRE 5.**

### **HISTOIRE, FICTION, DISCOURS : LES MODALITÉS LITTÉRAIRES**

Ce chapitre s'intéresse au rapport étroit et revendiqué entre l'Histoire et la fiction qui marque l'ensemble des textes de notre corpus. Comment le texte fictionnel donne-t-il à voir les traces des tragédies historiques ? Quelles sont les répercussions sur les plans formels, discursifs et narratifs de cette collision ? Nous partons de l'idée que les expériences qui ont été vécues comme un temps de rupture et de déchirure ont donné lieu à des créations originales dont la structure formelle et narrative fait écho aux tumultes. Dans cette optique, le rapport entre le réel et la fiction sera notre angle d'étude principal tout en gardant en tête des éléments clefs : que nous avons à faire à un réel éclaté et traumatique, que les événements relèvent de l'histoire immédiate et qu'ils sont narrés par des tiers.

Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la relation histoire/fiction qui rend compte du caractère historique et engagé de nos fictions qui s'inscrivent en permanence dans le réel tout en le contournant et le transgressant. En examinant le traitement de quelques aspects phares des événements de guerre et des violences de masse on observera le lien étroit de la

fiction avec le contexte sociohistorique. Mais surtout nous verrons que des auteurs ont tenu à aller plus loin dans leur appropriation du réel en incorporant un dense matériau informatif, historique et sociologique, ce qui a contribué à engendrer des textes originaux.

En ce sens, la seconde étape de ce chapitre examinera les modalités scripturaires et narratives les plus récurrentes qui marquent la représentation des conflits armés et des violences de masse. Il sera alors observé que l'éclatement et la rupture marquent l'écriture des textes qui s'illustrent par exemple, par une écriture plurielle dans un même espace textuel, par la formation de textes que nous qualifions « [d']hybrides », par l'explosion des genres qui affichent, là encore, un rejet des systèmes fixes et homogènes, pour privilégier une structure caractérisée par la diversité et la fragmentation. Les principales œuvres qui serviront d'échantillon de référence sont : *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Tarmac des Hirondelles* de Georges Yémy et *En suivant le sentier sous les palmiers* de Pius Nkashama Ngandu.

## 5.1. De l'Histoire à la fiction

Histoire et fiction sont deux notions intimement liées avec lesquelles jonglent en permanence nos auteurs. Celle d'histoire, pour rappel, est porteuse de plusieurs sens. Tantôt, elle se réfère à une série d'événements réels qui se sont déroulés dans le passé (Histoire) tantôt elle renvoie aux récits de faits réels ou fictifs, ou encore elle peut désigner la science étudiant le passé. La signification qui nous intéresse ici celle qui la définit comme étant un ensemble de faits et d'événements passés. Paul Veyne soutient que « l'histoire est connaissance par documents. Elle est la description de ce qui est spécifique, c'est-à-dire compréhensible, dans les événements humains »<sup>729</sup>. Elle est une histoire vraie. Le *Dictionnaire Universel* la définit comme étant « un récit d'actions, d'événements relatifs à une époque, à une nation, à une branche de l'esprit humain qui sont jugés dignes de mémoire »<sup>730</sup>. Écrite avec un H majuscule, elle désigne la description d'un vécu ou de faits qui ont réellement eu lieu dans un contexte social déterminé. C'est une notion qui, au contraire de la fiction qui repose sur l'imaginaire, la fantaisie et l'invention, réside dans le domaine de la réalité et des faits.

Parmi les œuvres qui problématisent le mieux le rapport entre l'Histoire et la fiction se trouvent *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, *L'ombre d'Imana* de Tadjou, *Moisson de crânes* de Waberi, *Charly en guerre* de Couao-Zotti, *Johnny Chien Méchant* de Dongala, *Le feu sous la soutane* de Sehene, *Les « démons cachés » de l'autre république* de Zanzala, *Tarmac des hirondelles* de Yémy, *En suivant le sentier sous les palmiers* de Ngandu et bien d'autres. Et nous proposons ici d'examiner leur interpénétration qui est à l'origine de créations originales. Notons qu'une attention particulière sera accordée aux œuvres romanesques, car elles sont de loin le genre le plus privilégié. Dans la première étape de notre analyse, nous nous intéressons aux idéologies présentes dans les textes.

---

<sup>729</sup> VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, coll. « Points-Histoire », 1971, p. 86.

<sup>730</sup> *Dictionnaire Universel*, Paris : Hachette, 1988.

### 5.1.1. Rapport entre le réel et l'imaginaire

En présentant une écriture fictionnelle en prise directe avec le contexte social et politique des sociétés africaines frappées par des phénomènes de guerre et de violences de masse, les auteurs de notre corpus ont établi un travail du dehors vers le dedans<sup>731</sup>, visiblement dans l'intention d'approcher l'expérience des victimes en vue de la transmettre. A l'écriture factuelle qui se veut essentiellement objective et descriptive, ils ont cependant privilégié le support fictionnel qui rend davantage complexe la transmission d'une connaissance à propos d'une histoire « vraie ». Aussi, nous verrons que dans leur tentative de produire une écriture crédible ils n'ont pas hésité à mettre au point des stratégies originales. Il y a ceux qui, à l'instar de Diop, ont étroitement « cadré » leur écriture fictionnelle afin qu'elle demeure sobre et évite une approche trop esthétisante. Il y a aussi ceux qui ont revu leur projet fictionnel afin de proposer un recueil de textes mi-factuels et mi-fictionnels<sup>732</sup>. Mais peu importe le produit final, remarquons que de manière générale, qu'à l'espace réel, nos écrivains ont superposé l'espace imaginaire qui a pour effet de théâtraliser le réel. Cela contribue alors à faire des événements historiques une expérience personnelle, non-anonyme et intrinsèquement tragique en donnant aux morts et aux victimes une voix, un visage et une histoire.

#### 5.1.1.1 La représentation romanesque de l'idéologie politique de la société de référence

Le texte littéraire en tant que pratique sociale est l'expression d'une vision du monde ou d'une idéologie. D'une certaine façon, il est pour l'écrivain l'archive d'une époque, d'un système de pensée et de pratiques sociales correspondant à une société spécifique. Comme dit précédemment, le monde social investit l'espace textuel, car l'écrivain écrit selon son expérience tant individuelle que sociale. Et l'une des hypothèses de la perspective sociocritique est que le texte dénonce ou déplace l'idéologie dominante de la société de référence. Dans cette optique, celle-ci est intégrée dans les fictions de notre corpus. Mais

---

<sup>731</sup> Soulignons que, de manière générale, le lien entre les littératures africaines et le contexte sociohistorique du continent et de ses peuples a toujours été étroit. Comme il a été noté dans notre Partie I, les littératures africaines se caractérisent par une forte dimension militante liée aux nombreux soubresauts du continent qui n'ont pas laissé insensibles les intellectuels africains qui se sont faits les porte-voix de nombreuses causes par le biais de l'écriture littéraire.

<sup>732</sup> Voir les confidences de Boris Diop dans le précédent chapitre. Et consulter *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo et *Moisson de crânes* d'Abdourahman Waberi.

l'écrivain ne se contente pas de la reproduire simplement. Parallèlement, il construit sa propre idéologie qui va questionner ou dénoncer l'idéologie dominante comme le font nos fictions qui fustigent celle des sociétés africaines en conflits qui repose notamment sur la violence et l'autoritarisme.

Nous illustrons ce point en nous focalisant sur *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant* et *Le feu sous la soutane*. Les trois romans mettent en scène les conflits armés meurtriers qui se sont déroulés au Liberia, en Sierra Leone, au Congo-Brazzaville et le génocide des Rwandais tutsis pendant les années 90. Ils établissent à la fois implicitement et explicitement un rapport étroit avec les sociétés africaines dont ils sont issus. Et l'analyse de l'idéologie politique présente dans les textes nous conduit à considérer la relation entre les individus et le domaine politique, telle qu'elle se déroule dans la société historique. Cela permettra de voir comment le sociotexte reproduit l'idéologie politique de cette dernière pour construire son propre univers social avec ses habitudes, ses principes et ses systèmes de pensée.

S'inspirant de la réalité politique des sociétés de référence du Liberia, de la Sierra Leone, du Congo-Brazzaville et du Rwanda, la société du roman chez Kourouma, Dongala et Sehene décrit une idéologie politique dominante fondée sur la brutalité, la corruption et le pouvoir absolu. La représentation de la question politique dans les textes s'inscrit dans une période particulière de la vie politique des trois États concernés marquée par de profondes crises et des divisions interethniques<sup>733</sup>. Par exemple, la société du roman dans *Allah n'est pas obligé* met en scène une réalité sociologique où la pesanteur ethnique domine et est à l'origine des conflits. Du haut de ses dix ou douze ans, Birahima, le narrateur enfant-soldat, est confronté à la réalité des clivages identitaires :

À mon arrivée, on m'a appris qui j'étais. J'étais un Mandingo, musulman, un ami des Yacous et des Gyos [...]. J'étais bien, je n'étais pas un Guéré, j'étais pas un Krah. Les Guérés et les Krahns, le colonel Papa le bon ne les aimait pas beaucoup. Il les zigouillait<sup>734</sup>.

Une situation similaire est à découvrir dans *Johnny Chien Méchant* et *Le feu sous la soutane*, qui dévoilent les problèmes identitaires qui divisent dans le sang les individus. Ainsi, Johnny,

---

<sup>733</sup> Cela s'observe aussi dans *Quand on refuse on dit non* de Kourouma, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Mabanckou, *Matins de couvre-feu* de Boni, etc., qui s'intéressent aux sociétés de la Côte-d'Ivoire et du Congo-Brazzaville (chez Mabanckou).

<sup>734</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 78.

narrateur protagoniste, après avoir été séduit par « l'imposante autorité » et les idéologies racistes d'un intellectuel<sup>735</sup> s'engage auprès du MPLDP (Mouvement pour la libération démocratique du peuple) sur fond d'antagonismes entre les deux ethnies qui scindent son pays et engendrent une guerre civile et ethnique meurtrière : « j'ai compris qu'en réalité les Mayi-Doyos étaient nos ennemis séculaires et qu'il fallait les tuer »<sup>736</sup>. Rappelons ici que son engagement pour « embrasser la cause de la chasse aux Mayi-Dogos » se fait par l'intervention directe des politiciens.

Ces logiques guerrières sur fond de manipulations des masses sont également visibles dans *Le musée de la honte*, roman de Mabeko Tali. Le narrateur, un instituteur célibataire devient, malgré lui, le témoin oculaire des atrocités d'un conflit armé sanglant qui divise son pays, le Congo, entre les « nordistes » et les « sudistes ». Le texte qui se présente comme un texte de l'urgence écrit par ce que Barthes appelle un *écrivain*<sup>737</sup>, fustige en permanence l'idéologie dominante qui participe à la destruction des populations civiles comme le constate un des personnages : « quand il s'agit de la folie meurtrière des hommes politiques, vous savez tout autant que moi qu'il n'y [a] pas une seule parcelle de scrupule qui leur résiste »<sup>738</sup>. Ailleurs, dans le roman du Rwandais Sehene, *Le feu sous la soutane*, on retrouve un schéma politique quasi-similaire (bien que chaque contexte ait ses spécificités propres) au sein de l'État rwandais. Cependant, les conséquences s'avèrent plus dramatiques. Ainsi, le prêtre Stanislas, narrateur autodiégétique et protagoniste, observe avec angoisse le déchaînement de haine des Hutus contre la minorité tutsie qui donne rapidement lieu à un génocide marquant à jamais un tournant dans sa vie d'homme et de prêtre.

Les sociétés décrites dans l'ensemble s'illustrent par un fort climat d'oppression et de violences extrêmes, dans la plupart des cas sur fond de conflits interethniques et de crise politique. *Allah n'est pas obligé*, par exemple, dénonce la situation politique cataclysmique du Liberia qui voit le renversement brutal du règne despotique de Samuel Doe, figure historique que le roman intègre à la société du texte. C'est le début d'une longue guerre civile et ethnique avec l'entrée en jeu d'autres personnages bourreaux qui, là encore, s'inspirent directement de figures politiques historiques comme nous le constatons ici :

---

<sup>735</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 105, 109.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>737</sup> Voir nos notes sur les notions d'écrivain et d'écrivain dans le chapitre 2.

<sup>738</sup> MABEKO, Tali, *Le musée de la honte*, op. cit., p. 54.



Comparé à *Taylor*, *Compaoré* le dictateur du Burkina, *Houphouët-Boigny* le dictateur de la Côte-d'Ivoire, *Kadhafi* le dictateur de la Libye sont des gens de bien [...]. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, à un fieffé voleur [...] comme Taylor ? De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor ou, c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations [...]. C'est tout le Liberia qui est pris en otage par le bandit [nous soulignons]<sup>739</sup>.

Birahima dénonce ici les « dictatures barbares » de certains régimes en Afrique. Il se veut plus précis en pointant du doigt le système politique de la Sierra Leone qui véhicule une idéologie politique basée sur le pouvoir absolu et la violence : « dans la Sierra Leone, il n'y a que coups d'États, assassinats, pendaisons, exécutions et toute sorte de désordres, le bordel au carré »<sup>740</sup>. La société du roman dans *Allah n'est pas obligé* reproduit l'idéologie politique qui repose sur l'autoritarisme et la violence afin de dénoncer la politique de la mort qui règne :

Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse ; ils se sont partagé le territoire ; *ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout* [nous soulignons]<sup>741</sup>.

Ce droit de vie et de mort s'observe également au Liberia. Et il prend une tournure dramatique lors de la guerre :

[...] il ne restait plus au Liberia que des chefs de guerre et des gens qui ont trop peur de mourir. Un chef de guerre est un grand quelqu'un qui a tué beaucoup de personnes et à qui appartient un pays avec des villages pleins de gens que le chef commande et peut tuer sans aucune forme de procès<sup>742</sup>.

Ces temps troubles trouvent leur origine dans les politiques étatiques marquées par le clientélisme, l'arbitraire du pouvoir, la déliquescence de l'appareil étatique, etc., qui facilitent une privatisation de la violence. Ils sont pareillement problématisés dans le roman de Georges Yémy *Tarmac des hirondelles*. Ainsi, le jeune Muna, enfant-soldat et narrateur autodiégétique, énumère les crimes sans cesse répétés depuis « vingt ans » des hommes au pouvoir de son pays le Wasambonji. Ces derniers, dénonce le jeune narrateur, sont marqués par : « l'usure du pouvoir [du] refus du partage et de l'alternance, [du] sang vieilli, la corruption [du] népotisme et [du] favoritisme. Et près de trente ans après [...], tous les maux

<sup>739</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 69.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 38.

ont été poussés jusqu'à la caricature »<sup>743</sup>. Le Wasambonji, la « Terre des fleurs », n'est plus qu'un espace de la faim, de la violence et de « la beauté mutilée »<sup>744</sup>. La vie supplantée par la mort : le pays était désormais la « Terre des Tombes » où les tombeaux s'amoncellent « à vue d'œil sous l'arrosage rouge et régulier du flux de nos chairs déchirées »<sup>745</sup>. La trajectoire chaotique de cet État imaginaire, voisin du Cameroun, rappelle de manière générale celle de l'Afrique centrale, région en feu sous les regards complices et indifférents de ses autocrates et chefs de guerre. Et on le voit bien dans *Johnny Chien Méchant*.

L'État congolais est, en effet, également marqué par la pérennisation de l'arbitraire du pouvoir absolu et de la violence. C'est ainsi que Laokolé et sa famille, après une première vague de violences meurtrières, assistent, impuissantes, à un nouveau coup d'État qui conduit au pouvoir un autre régime despotique. La politique dans la société du roman de *Johnny Chien Méchant* se présente comme un instrument oppressif dont le but est le contrôle des masses et l'accaparement des richesses. C'est en des termes durs que Laokolé décrit les réalités de répressions politiques sanglantes :

J'avais aussi appris que cette Communauté internationale s'opposait à la barbarie [...]. Nos chefs d'État en faisaient-ils partie ? Ces chefs qui marchaient allègrement sur des cadavres pour arriver au pouvoir en faisaient-ils aussi partie ? [nous soulignons]<sup>746</sup>

Le « nos » « chefs d'État » auquel se réfère le protagoniste renvoie, vraisemblablement, aux dirigeants africains en général souvent connus pour leur népotisme. Dans la société de texte de nos écrivains, ils sont perçus avant tout comme des reproducteurs d'une certaine image et culture du pouvoir où celui-ci est de l'ordre de l'absolu et repose sur la force. Le personnage de Laokolé reprend ici cette vision négative qui est répandue dans les sociétés de référence. Comme expliqué plus tôt, les États post-coloniaux se caractérisent, pour une bonne partie, par un pouvoir autocratique. Mbembe observe que le continent demeure marqué par la présence de « satrapes » qui ont façonné une vision particulière du pouvoir où celui-ci « quel qu'il soit [...] se dote automatiquement d'immunité »<sup>747</sup>. Selon lui, les hommes au pouvoir s'imposent eux-mêmes comme « une loi » ; celle « de l'extraction et de

---

<sup>743</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 87.

<sup>744</sup> *Ibid.*, pp. 85, 88.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>746</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 83.

<sup>747</sup> MBEMBE, Achille (2010), op. cit., p. 25.

l'accaparement et, éventuellement, du meurtre »<sup>748</sup>. Les dirigeants « tiss[ent] un lien funèbre entre la vie et la terreur »<sup>749</sup> tel que le postule Laokolé ici en les associant sans ambages à la barbarie lorsqu'elle soutient que leur pouvoir s'érige sur des morts. Les autres fictions de notre corpus véhiculent toutes cette image du pouvoir tyrannique et *vampirique*. Et, à l'évidence, cette vision prend une dimension plus alarmiste et critique en situation de crises extrêmes<sup>750</sup>. D'où le cri de désespoir de Laokolé quand elle accuse les dirigeants de prendre en otage leur peuple qu'ils transforment en « des réfugiés dans leur propre pays »<sup>751</sup>.

À travers la reconstruction de la réalité des clivages ethniques, du contrôle des masses, de la corruption à grande échelle, des exploitations sauvages des ressources naturelles, etc., c'est toute l'emprise de l'idéologie politique dominante basée sur la dilapidation et la violence qui est mise en avant. Les romans formulent des critiques virulentes contre les politiques totalitaires des sociétés de référence qui sont souvent à l'origine de conflits sanglants. Cette courte analyse du rapport entre le texte narratif et l'idéologie permet de saisir l'inscription, dans la société du roman, des réalités politiques sociales révélées dans les sociétés de référence que nous avons identifiées. À leur manière, les romans cités ont reproduit les réalités sociohistoriques dont ils se sont directement inspirées. Et à bien des endroits, ils se présentent comme de véritables tableaux vivants des sociétés de référence. De ce fait, d'autres sujets phares tels que les phénomènes des enfants-soldats et des violences sexuelles seront par la suite abordés.

---

<sup>748</sup> *Ibid.*

<sup>749</sup> *Ibid.*

<sup>750</sup> Cf. *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 24, 35-36, 51, etc.

<sup>751</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 120.

### 5.1.1.2 Les enfants-soldats et l'enfance saccagée

« Ils sont encore plus de trois cent mille enfants-soldats  
combattant des Frères Traîtres à travers le monde »

Georges Yémy, Tarmac des  
hirondelles<sup>752</sup>

L'enfant-soldat est une figure centrale de la littérature consacrée à la guerre tant dans le milieu francophone que dans le contexte anglophone<sup>753</sup>. Du côté de la production d'expression française, on doit son essor (à partir de 2000) à l'irruption massive de textes consacrés aux conflits armés et aux violences de masse en Afrique. Dès lors, l'enfant-soldat constitue un des thèmes majeurs qui, par ailleurs, a fait l'objet de nombreux travaux de recherche dès la parution saluée d'*Allah n'est pas obligé*, texte phare sur ce sujet du côté francophone inaugure le début d'une réflexion prolifique auprès de la critique. L'engouement pour cette thématique se renforcera avec les publications de *Charly en guerre* (2001) de Couao-Zotti, de *Johnny Chien Méchant* (2002) de Dongala, etc., sans oublier la parution en français de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa en 1998. L'attention médiatique suscitée et les récompenses obtenues ont visiblement joué un rôle non négligeable dans l'émergence de cette thématique qui va très vite mobiliser la critique<sup>754</sup>. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, Ngandu rappelle en 2003 qu'elle ne doit pas être approchée comme une grande nouveauté bien que son traitement dans les textes contemporains diffère sensiblement. Cette précision faite, signalons enfin que notre corpus littéraire compte une douzaine de fictions qui mettent en avant la question des enfants-soldats. Parmi elles, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, *Charly en guerre*, *Johnny Chien Méchant*, *Transit* et *Tarmac des hirondelles* apparaissent comme des textes clefs.

<sup>752</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 14.

<sup>753</sup> Signalons quelques récentes œuvres remarquées dans la production anglophone africaine et qui font l'objet d'études diverses au niveau de la critique :

- ABANI, Chris, *Song for night*, Lebanon : Telegram, 2008 [1<sup>re</sup> éd. 2007].
- COUTO, Mia, *Terre somnambule* [traduit du portugais *Terra sonambula* par Maryvonne Lapouge-Pettorelli], Paris : Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions », 1994 [1<sup>re</sup> éd. 1992].
- FARAH, Nuruddin, *Links*, London : Penguin Books, 2003.
- IWEALA, Uzodinma, *Beasts of no nation : a novel*, New York: Harper Perennial, 2006 [1<sup>re</sup> éd. 2005].
- JAL, Emmanuel, *Warchild: a boy soldier's story*, London : Abacus, 2009.
- JARRETT-MACAULEY, Delia, *Moses, citizen & me*, London : Granta Books, 2005.

<sup>754</sup> Sur l'émergence de la littérature contemporaine de la guerre dans le milieu littéraire africain d'expression française voir le deuxième chapitre qui en fait une présentation chronologique.

La centralité de cette thématique s'explique sans aucun doute par la dramatique ampleur du phénomène dans l'Afrique post-guerre froide. Sans aucun doute, les conflits et violences de masse des années 90 ne feront que l'exacerber. La situation à cette période se révèle en effet catastrophique comme le révèlent les travaux de Jean-Hervé Jézéquel, d'Alcinda Honwana et de Joseph Vincent Ntuda Ebode<sup>755</sup>. Nous rappelons ici quelques aspects importants qui permettent de comprendre le traitement particulier dont jouit le thème de l'enfance en guerre.

C'est au cours des années 90 que la militarisation à grande échelle des enfants en Afrique attire pleinement l'attention des médias et de la recherche<sup>756</sup>. Elle connaît un tournant avec la multiplication des « nouveaux conflits » civils qui encourage l'exploitation des enfants<sup>757</sup>, le développement et l'accessibilité aux armes légères<sup>758</sup>, l'élaboration de stratégies militaires réfléchies et concertées dans l'utilisation des enfants et « les caractéristiques propres aux enfants » qui rendent facile et stratégique leur enrôlement<sup>759</sup>. En 2001, un rapport de l'ONU décrit les terribles réalités sur le terrain : sur 300.000 enfants-soldats répertoriés à l'échelle mondiale, plus de 120.000 sont impliqués dans les violences en Afrique subsaharienne<sup>760</sup>. Leur recrutement est vivement dénoncé. Ces enfants, apprend-on, sont brutalisés et manipulés pour tuer et être utilisés comme de la chair à canon, car ils sont souvent envoyés à combattre sur la ligne de front. La médiatisation qui s'enclenche autour de cette actualité dramatique contribue très vite à faire de l'enfant-soldat en Afrique une figure symbolique forte de l'ampleur et de l'horreur des récents phénomènes guerriers.

<sup>755</sup> JÉZÉQUEL, Jean-Hervé, « Les enfants-soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, Jan.-Mar. 2006, pp. 99-108 ; NTUDA EBODE, Joseph Vincent, « Les enfants soldats dans les crises africaines : entre logique militaire et stratégies politiques », in *Guerres et conflits contemporains*, n°2, 2006/2, pp. 111-119 ; HONWANA, Alcinda, « Innocents et coupables. Les enfants soldats comme acteurs tactiques », in *Politique africaine*, n° 80, décembre 2000, pp. 58-78. Voir aussi les essais de Bolya : *Afrique le maillon faible*, *op. cit.*, et *La profanation des vagins*, *op. cit.*

<sup>756</sup> Joseph Vincent Ntuda Ebode note dans que la thématique des enfants-soldats « s'impose dans l'imaginaire scientifique africain » dans les années 90, mais, souligne-t-il, pour autant, « l'utilisation des enfants à des fins militaires est cependant une pratique vieille et universelle » (NTUDA EBODE, Joseph Vincent, *op. cit.* p. 112).

<sup>757</sup> Sur la question des « nouveaux conflits » ou des conflits contemporains voir le chapitre sur la violence dans la Première partie. Voir aussi NTUDA EBODE, Joseph Vincent, *op. cit.*, p. 113.

<sup>758</sup> Ntuda Ebode que les armes de guerre nouvellement développées peuvent être portées et utilisées sans problème par des enfants, dès dix ans. (*Ibid.* : 114).

<sup>759</sup> Selon Ebode, le recours aux enfants présente divers avantages « d'ordres économique, sociologique et psychologique » : ils coûtent moins cher, « n'ont pas de contraintes familiales » car ils sont pour la plupart orphelins, enfants de familles très pauvres, etc. Enfin, ils sont « réputés savoir mieux survivre dans la brousse [...] et se montrer rigoureux dans l'application des ordres [...], ils sont faciles à motiver à manipuler, à intimider et, donc à recruter » (NTUDA EBODE, Joseph Vincent, *op. cit.* pp. 112-115).

<sup>760</sup> NTUDA EBODE, Joseph Vincent, *op. cit.*, p. 113. L'auteur qui s'appuie sur le rapport de l'ONU note qu'en comptant les enfants impliqués dans les conflits en Afrique du Nord, « l'Afrique à elle seule compte plus de la moitié des enfants-soldats dans le monde » (*Ibid.*).

Et les écrivains qui ont abordé le thème de l'enfance en guerre ont également contribué au travail de sensibilisation et de dénonciation<sup>761</sup>.

### *Que disent nos fictions ?*

Pour le lecteur qui ignore la réalité des enfants-soldats, les propos de Johnny qualifiant son supérieur de « vieux » à l'âge de vingt-cinq ans étonnent<sup>762</sup>. *A priori*, compte tenu du ton général comique et sarcastique du récit de Johnny, on pourrait être tenté de sourire. Cependant, un sentiment de malaise s'installe promptement dès lors qu'on repense ces propos dans leur contexte, c'est-à-dire dans l'univers des enfants militarisés. C'est précisément le monde de l'enfant-soldat et la réalité tragique de son quotidien marquée par des violences extrêmes dont ils sont à la fois objets et sujets que nos fictions s'attachent à raconter. Ainsi, au fil des textes, Birahima (*Allah n'est pas obligé & Quand on refuse on dit non*), Petit Charly (*Charly en guerre*), Johnny (*Johnny Chien Méchant*), Muna (*Tarmac des hirondelles*) et Bachir Benladen (*Transit*) livrent leurs parcours chaotiques dans la guerre. Le lecteur suit leurs histoires qui tentent de reconstruire la vie de l'enfant-soldat telle qu'elle se présente dans la société de référence : les conditions d'enrôlement, les missions attribuées, l'expérience de la violence extrême et enfin, le retour à la vie civile (Petit Charly, Muna, Birahima, etc.) s'il n'y a pas eu de fin tragique comme dans *Johnny Chien Méchant*.

On apprend alors que l'enrôlement peut se faire par la force comme c'est le cas de Muna, mais qu'il résulte aussi d'un acte de démarche volontaire motivée par des avantages (socioéconomiques). Pour nombre d'enfants en situation précaire à l'instar de Birahima et Muna et dont la détresse s'accroît en temps de guerre, les groupes armés tendent à représenter une option de survie. Elles leur offrent une meilleure alternative à la pauvreté, leur assurant un minimum de confort (nourriture, logement, habits et l'établissement d'un lien social avec d'autres enfants). Comme l'observe Birahima, « quand on n'a pas de père, de mère de frère, de sœur [...] quand on n'a pas de rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat »<sup>763</sup>. Devenir un combattant entretient en effet l'illusion d'une vie d'abondance, d'où l'enthousiasme effréné de Birahima avant son recrutement : « les

---

<sup>761</sup> Mais ajoutons ici que cette mise en avant n'a pas que des conséquences positives. Comme le note Jézéquel : « l'image de l'enfant africain porteur d'une kalachnikov plus grande que lui est d'ailleurs devenue le symbole d'une violence typiquement africaine, une violence barbare qui dépasse l'acceptable et le rationnel pour le regard occidental »<sup>761</sup> bien que le phénomène des enfants-soldats soit d'abord universel (JÉZÉQUEL, *op. cit.* p. 99).

<sup>762</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>763</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, pp. 120-121.

enfants-soldats avaient tout et tout. Ils avaient de l'argent, même des dollars [...] des chaussures, des galons, des radios, des casquettes et même des voitures »<sup>764</sup>. Et quand les produits de subsistance manquent, la survie est au bout du fusil, comme le révèle Muna dans *Tarmac des hirondelles* : « j'avais une arme de guerre et je n'étais pas seul au milieu des civils, à voler pour manger, courant le risque de me faire découper à la machette si je me faisais prendre »<sup>765</sup>. Et plus loin, on le voit avec ses amis razzier un village en quête de nourriture et de captives à tout faire<sup>766</sup>.

Le droit de saccager, de piller, de violer et de tuer en toute impunité donne à la position d'enfant-soldat une dimension d'autorité et de pouvoir illimité qui le rend davantage attractif<sup>767</sup>. La jouissance et le sentiment de puissance qu'engendre une telle position de force sont mis en avant à travers les personnages de Johnny et de Bachir Benladen. Ces derniers disent aimer faire la guerre parce qu'elle les autorise à tout faire avec leur arme comme ultime garant de pouvoir. Par la transgression des règles, ils s'affirment davantage et assoient leur autorité : « nous les mobilisés, on était heureux. On avait les armes, le droit de faire tout ce qu'on veut »<sup>768</sup>. Bachir (comme Johnny<sup>769</sup> et Birahima) ne rate jamais l'occasion de rappeler ses délits et ses crimes sur un ton provocateur et survolté : « j'ai suicidé des hommes [...], j'ai bousillé des maisons. J'ai troué des filles, j'ai pillé des commerçants. [...]. J'ai tout fait »<sup>770</sup>. La question de la violation permanente de l'ordre grâce à l'impunité et au pouvoir qu'assure le fusil est régulièrement évoquée dans les textes<sup>771</sup>. *Tarmac des Hirondelles* figure parmi ceux qui la problématisent le mieux. Ainsi dès le début, Muna confie au lecteur que dans le chaos de la guerre, la transgression était la récompense

<sup>764</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>765</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 14.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>767</sup> Voir *Allah n'est pas obligé*, p. 51 : « Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres-tribales et au Liberia, les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder ».

<sup>768</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 50.

<sup>769</sup> Du côté de *Johnny Chien Méchant* voir, par exemple, la scène au début du roman où Johnny et ses compagnons sont autorisés à piller librement, pp. 16-17.

<sup>770</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 36.

<sup>771</sup> Cf. *Transit*, p. 36 : « C'est facile de faire choses-là [voler, violer, tuer] quand tu dors, tu rêves, tu bouffes avec un kalachnikov ou même un uzi », aussi *Johnny Chien Méchant*, p. 36 : « On nous avait dit que le pouvoir était au bout du fusil ».

des enfants-soldats<sup>772</sup>. L'extrait suivant est une troublante confession où il porte un regard critique et tragique sur lui-même et le pouvoir absolu qu'il détient en dépit de son jeune âge :

[...] tout légitimité m'avait été donné d'enfreindre les règles d'usage qui, brusquement, ne valaient plus grand-chose sinon rien, pour nous qui avions nos propres règles et desseins, nous n'hésitions pas à saccager [...] afin de soumettre, de contraindre ou de rabaisser [...], il m'avait été donné la légitimité de profaner, celle de souiller, de conchier, la légitimité d'occire ou de violer, et, bien plus l'idée que cela me fut permis m'exaltait [...] il m'est arrivé d'avoir honte de moi, de nous, mais nous nous soucions surtout de ce qui pouvait nous tuer, nous avons appris à nous accommoder de notre opprobre permanent, nous étions laids, sales et méchants [...]<sup>773</sup>.

L'extrait qui n'est pas cité dans son intégralité frappe par l'absence de pause ; il est une logorrhée verbale qui laisse transparaître l'état d'agitation dans lequel se trouve le narrateur. Par ailleurs, son aveu révèle la manipulation psychique que subissent les jeunes combattants et dont les conséquences s'avèrent dévastatrices.

Notons d'abord un endoctrinement idéologique du pouvoir « qui appelle au sursaut collectif du 'nous' contre le 'eux' »<sup>774</sup> et va ainsi encourager l'élimination de l'autre, le nuisible. L'exemple de Johnny qui s'est immédiatement mobilisé après avoir été séduit par le discours savant d'un politicien l'illustre bien dans le roman. Ensuite vient la phase de l'initiation et de la socialisation aux formes ultimes de violence en vue d'en faire des bourreaux par le biais de mises à l'épreuve diverses ou par la formation<sup>775</sup>. Birahima et Muna chez Kourouma et Yémy ont bien des témoignages à ce propos. Enfin, l'administration quotidienne de drogues dures constitue une autre forme de manipulation visant à exercer un contrôle absolu sur l'enfant-soldat<sup>776</sup> et à le rendre plus cruel. Muna, par exemple, en parle d'entrée de texte décrivant sa témérité et sa cruauté sous l'emprise de la drogue. Les « Liberty Pills », dit-il, rendent les enfants-soldats plus fougues sur le champ de guerre ; c'est « l'exaltation du massacre » :

---

<sup>772</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 16.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>774</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), op. cit., p. 288. Sur la question de l'idéologie, de la construction du « nous » et d'un « eux » afin d'encourager le passage à l'acte et la destruction de l'ennemi est particulièrement bien traité dans *Johnny Chien Méchant*.

<sup>775</sup> Qui se fait par des mises à l'épreuve qui consiste, par exemple, à tuer des membres des proches, etc.

<sup>776</sup> La dépendance à la drogue du jeune soldat permet d'assurer son adhésion au groupe armée qui pourvoie les substances.



Liberty Pills. Nous les nommions ainsi car, dès que nous les avons avalées, nous rentrions dans un tel état de conscience altérée que nos ennemis, frères ou pas, nous apparaissaient soudain comme de la volaille. Ce qui pulsait en nous n'était plus un cœur mais un organe nouveau charriant un nouveau liquide de vie. Nos veines contenaient plus qu'un simple sang craintif et scrupuleux [...]. Tombaient nos chaînes et sautaient les verrous de la société. S'ôtait le voile de nos yeux. Du feu liquide coulait dans nos artères et nous menait au combat. [...]. Nous devenions une meute de loups enragés et bavants. Hurlant à mort. Nous devenions tout simplement fous<sup>777</sup>.

C'est notamment cet état d'aliénation qui les incite à commettre les pires atrocités : « il arrivait fréquemment que l'un de nous se mit à prélever sur les cadavres quelques morceaux affectionnés [...] curieux de redécouvrir le goût de la chair crue et humaine. Ils [Liberty Pills] avaient fait de nous des bêtes »<sup>778</sup>.

Comme Muna, Birahima, Johnny et Bachir et leurs compagnons ont été victimes de manipulations psychiques et physiques visant à les assujettir et les désinhiber en vue de leur chosification et de leur radicalisation. La facette noire d'enfants devenus des bourreaux sanguinaires conduisant des opérations de destruction et perpétrant des atrocités est, par ailleurs, un autre point sur lequel les auteurs insistent<sup>779</sup>. L'enfance saccagée est vivement dénoncée. Et à travers la figure de l'enfant-soldat c'est la vision traditionnelle de l'enfant à qui l'on associe les qualités d'insouciance et de fragilité qui vole en éclats. L'univers soldatesque transforme l'enfant en un monstre. Rappelons ici une scène où Johnny s'exalte après ses journées de viols, de tueries et de pillages : « nous avons continué à ratisser [...], abattant les chiens et les personnes de sexe masculin entre douze et quarante-cinq ans », « Kandahar était dévasté, exsangue, vide [...]. Ce soir dans nos quartiers ce sera la fête »<sup>780</sup>. Chez Kourouma, c'est sur un ton insolent que Birahima évoque sa radicalisation : « je m'en fous des coutumes [...], entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures »<sup>781</sup>.

L'enfant est amené à évoluer et à s'adapter au monde des adultes, à ses horreurs et ses violences radicales dont ils sont des acteurs, comme l'explique Muna :

---

<sup>777</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 15,16.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>779</sup> Cf. Johnny Chien Méchant, op. cit., pp. 18-19, 31-32, 36, 69, etc.

<sup>780</sup> *Ibid.*, pp. 272, 274.

<sup>781</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 11.

Nous avons entre huit et douze ans. Nous étions des hommes [...]avec des bêtes, des captives et des fusils chargés à rouge [...] nous savions faire feu et foudroyer [...] ] nous faillait [...] être des lions. La prédation en mouvement<sup>782</sup>.

Et dans un tel contexte de folie où tout être devient un potentiel monstre, l'enfance est à jamais détruite :

Je suis aujourd'hui un adulte usant d'un langage d'adulte, mais c'est encore un enfant qui parle. [...]Je n'ai connu que des choses d'adultes, leurs mots et leurs passions. Je suis de nos jours un homme encore jeune, mais déjà cassé [...]. Je ne suis qu'un fantôme entouré de morts<sup>783</sup>.

Dans l'ensemble, notons que les textes qui investissent en profondeur cette thématique ont donné la parole directement à l'enfant-soldat par le biais d'une focalisation interne. C'est ce que nous pouvons voir à travers les exemples de Birahima, Johnny, Bachir Benladen et de Muna qui sont à la fois narrateurs et protagonistes. Cette focalisation permet une reconstruction de l'intérieur de la vie d'enfant-soldat. L'intérêt de ce procédé est indéniable, car il propose de pénétrer dans ce monde particulier par le biais du regard crédule, naïf et apeuré de l'enfant qui, en retour, contribue à renforcer la dimension horrible des événements.

En s'inspirant de la situation sociopolitique des multiples sociétés de référence (Liberia, Sierra Leone, Congo Brazzaville...) marquées par le phénomène de la militarisation juvénile, la société du texte chez nos écrivains témoigne avec pertinence de l'emprise de l'idéologie politique dominante basée sur la violence et dénonce l'instrumentalisation et l'oppression des populations. Enfin, le lecteur peut observer le travail d'information, de dénonciation et de « réhabilitation » symbolique qui se tisse au cœur des textes. Le viol, qui est le prochain thème que nous examinons, va dans ce sens également.

### 5.1.1.3 La violence extrême : le viol comme arme de guerre

Dans les articles « Femmes, les nouveaux champs de bataille » et « Le paradigme du viol comme arme de guerre à l'est de la République Démocratique du Congo », la journaliste Karima Guenivet et l'anthropologue Véronique Moufflet problématisent la pratique généralisée de la violence sexuelle dans les guerres contemporaines où elle est devenue un

<sup>782</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 14.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 13.

outil d'oppression et de répression politique quasi incontournable<sup>784</sup>. Cette tragédie a frappé les populations féminines en Bosnie-Herzégovine, en Palestine, en Algérie, au Rwanda, en RDC. Ces événements ont effectivement démontré que les conflits ont pris un caractère sexuel à travers l'usage répandu et systématique des viols et de l'esclavage sexuel. Les deux auteures s'accordent à reconnaître que les femmes sont devenues des cibles délibérées de crimes sexuels dont l'expansion trouve des explications diverses liées à des questions d'impunité<sup>785</sup>, de stratégie politique<sup>786</sup>, de domination et de cruauté<sup>787</sup>. Et pour souligner la gravité de la situation, elles insistent sur l'idée que la généralisation des violences sexuelles dans de nombreux conflits, y compris ceux en Afrique subsaharienne, permet de les considérer comme une *arme de guerre*, un « outil politique à un carrefour entre nationalisme et genre »<sup>788</sup>. Sur ce point, Moufflet apporte des précisions éclairantes relatives au contexte africain :

Il s'agit d'une utilisation systématique du viol par un groupe armé sur une population civile. Ici, il n'est plus question d'un « à côté de la guerre », d'un « dommage collatéral » ou d'une « distraction » pour la soldatesque, mais bien d'une technique destinée à frapper la population ennemie. Le nombre de victimes est massif, des populations entières sont touchées [...]. L'agression [...] correspond à un schéma récurrent : les viols sont presque toujours collectifs, incluent de manière répétée les vieilles femmes et les enfants ; les frères ou les pères sont forcés d'assister ou même de participer. [...D]es jeunes filles [...] sont kidnappées et gardées comme esclaves sexuelles dans les campements des milices avant d'être abandonnées mortes ou vives.<sup>789</sup>

<sup>784</sup> Voir GUENIVET, Karima, « Femmes, les nouveaux champs de bataille », in *Quasimodo*, n° 9 « Corps en guerre », Tome 2, printemps 2006, pp. 197-213 ; MOUFFLET, Véronique, « Le paradigme du viol comme arme de guerre à l'Est de la République Démocratique du Congo », in *Afrique contemporaine*, n°227, 2008/3, pp. 119-133.

<sup>785</sup> La notion d'impunité est directement liée aux conflits modernes qui rendent compte de nouvelles pratiques guerrières et d'une privatisation de la violence. On observe l'émergence de nouvelles figures (le milicien, l'enfant-soldat, le civil armé) et pratiques de guerre (populations civiles délibérément ciblées et en masse, etc.) qui se signalent par leur dimension chaotique, l'absence d'idéologie claire et notamment des logiques mercantiles. Sur ce point, voir le premier chapitre qui aborde largement la question des conflits contemporains.

<sup>786</sup> Guenivet souligne que « le corps par les tabous qu'il incarne est utilisé à des degrés différents par les forces gouvernementales et les groupes paramilitaires qui y voient un outil de répression et d'oppression politique » (Guenivet, *op. cit.* p. 200). En l'occurrence, le corps de la femme violée est exploité comme « une arme mortifère dont le poids de l'impact sera porté par des générations » (*ibid.* p. 198). Il s'agit ici de mettre en évidence l'usage politique du viol où il représente un moyen de détruire l'autre « à la source en détruisant la matrice » (*ibid.*, p. 200). Il s'agit de souiller l'autre dans son corps et son sang – les notions de souillure et de pollution telles qu'elles sont employées chez Douglas prennent ici tout leur sens.

<sup>787</sup> Le viol « exprime sa domination sur l'ennemi en prenant le pouvoir sur les femmes », il humilie, « dépouille » les femmes de « leur identité et les exclue de l'humanité » (Guenivet, *op. cit.*, p. 198).

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>789</sup> MOUFFLET, Véronique, *op. cit.*, p. 121.

De son côté, Bolya décrit une situation identique dans *La Profanation des vagins*<sup>790</sup>. L'essai virulent lève le voile sur l'âpre réalité du viol perpétré massivement et systématiquement sur des filles et des femmes sans distinction d'âge lors des récents conflits. Ainsi, s'inspirant d'un rapport de Human Rights Watch, l'auteur congolais dénonce une « polarisation autour des vagins dans tous les conflits armés orchestrés »<sup>791</sup> et souligne les dimensions effroyables de ces crimes :

[...] aux mêmes armes – sommaires – du crime (notamment l'utilisation des divers objets du quotidien comme du bois de chauffage, des parapluies et des pilons), sans distinction ethnique, ni d'âge ou de classe sociale, que ce soient des femmes enceintes ou des vierges (ces dernières sont souvent les premières cibles, car considérées comme une thérapie contre le sida : une nouvelle croyance). Les parties génitales sont souvent déchiquetées. Les victimes décèdent d'hémorragie sanguine des suites d'excisions, d'amputations et autres mutilations à la chaîne<sup>792</sup>.

La systématisation des viols est aussi mise en avant :

Il y a une vraie folie avec toute cette violence. C'est une vraie guerre dans la guerre... Aucune femme n'a été épargnée, ni les femmes enceintes, ni les mineures, ni les fillettes, ni les vieilles femmes. Les assaillants s'en sont pris aux femmes avec une brutalité particulière, les frappant, les blessant, les pénétrant avec des bâtons et autres objets, mutilant leurs organes sexuels au moyen d'armes telles que des couteaux ou des lames de rasoir. Parfois, ils introduisent leur fusil dans le vagin de la femme<sup>793</sup>.

Des descriptions bouleversantes des actes de viols sont, par ailleurs, visibles dans les fictions qui ont osé les représenter « frontalement ». Mais de manière générale, la le viol y est traité à l'aide d'une écriture aseptisée affichant avant tout une volonté de problématisation et de sensibilisation et parmi les principaux textes qui l'abordent figurent *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant*, *En suivant le sentier sous les palmiers*, *La gazelle s'agenouille pour pleurer* et *Détonations et folie*.

---

<sup>790</sup> BOLYA (2001), *op. cit.*, p. 201.

<sup>791</sup> Extrait d'un rapport intitulé « La guerre dans la guerre : violences sexuelles contre les femmes et les filles de l'est du Congo » (paru en juin 2002) et cité par BOLYA, *op.cit.*, p. 24.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>793</sup> Extrait du rapport de l'organisation de HRW : « La guerre dans la guerre : violences sexuelles contre les femmes et les filles de l'est du Congo » cité par Bolya dans *La profanation des vagins*, p. 31.

Au Rwanda, à titre d'exemple, *Human Rights Watch* (désormais HRW) note que 80 % des femmes ayant survécu au génocide ont été violées et parmi elles, plus de la moitié ont été infectées par le virus du sida. En RDC, où des violences guerrières sont encore en cours, la situation est pareillement catastrophique comme le révèle l'article de Moufflet qui s'intéresse en particulier à la situation critique dans l'Est de la RDC (la province du Kivu) – qui, par ailleurs, interpelle l'écrivain Ngandu qui s'y réfère de manière explicite dans une visée évidente de témoignage dans *En suivant le sentier sous les palmiers*.

### *La représentation fictionnelle du viol*

Dans l'ensemble, nous observons que les fictions s'accordent à dénoncer les viols, mais aussi l'esclavage sexuel des jeunes filles mises à la disposition des guerriers et des chefs de guerre. On rappelle ici les propos de la narratrice anonyme de la nouvelle « On m'a assassinée » dans *Détonations et folie* de Liss. Dans un pays déchiré par les violences guerrières, cette dernière observe que les femmes sont des « cibles » pour les « fusils » que les soldats ont entre les jambes<sup>794</sup>. Et toutes les catégories d'âge sont des proies potentielles :

Lorsque les soldats n'avaient pas le choix « ils prenaient au hasard la victime expiatoire. Pourvu qu'ils aient où déverser leurs abjections ! Toutes des poubelles sont bonnes ! Des poubelles. Voilà ce que nous étions<sup>795</sup>.

Le constat de la narratrice trouve un écho chez le narrateur du *Musée de la honte* de Mabeko Tali quand il raconte ses périples lors de la guerre civile au Congo-Brazzaville et note, lui aussi, la généralisation des pillages et des viols ciblant délibérément les populations civiles. Les groupes armés « écumaient les quartiers et cambriolaient toutes les maisons [...] non sans avoir violé tout ce qui ressemblait à une femme, fût-ce la plus petite pousse »<sup>796</sup>. De la même manière, cette situation est dénoncée dans *Charly en guerre* de Couao-Zotti, dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Mabanckou ou encore dans *La gazelle s'agenouille pour pleurer* d'Alem à travers les témoignages des victimes elles-mêmes<sup>797</sup>. En employant une approche différente, le roman de Mabanckou et le recueil de nouvelles d'Alem ne se contentent pas d'évoquer les violences, mais les mettent en scène<sup>798</sup>. La représentation qui passe par le biais d'une écriture à la fois réaliste et symbolique chez Alem, par exemple, révèle la complexité d'approcher l'acte violent de façon directe. Subséquemment, se pose la question du comment représenter cette forme de violence extrême.

Comment dire le viol ? Quelles sont les stratégies adoptées pour le circonscrire ? Selon les écrivains, elles divergent, en partant de l'absence de description à des mises en scène

<sup>794</sup> LISS, *Détonations et folie*, op. cit., p. 43.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>796</sup> MABEKO TALI, Jean-Michel, *Le musée de la honte*, op. cit., p. 49.

<sup>797</sup> Voir COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., pp. 115-116 ; MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., pp. 54-56 ; ALEM, Kangni, *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>798</sup> Comme c'est le cas notamment chez Alem (op. cit., pp. 12-13).

détaillées et violentes comme nous le verrons dans la troisième partie. Mais dans l'immédiat, examinons *Charly en guerre* et *Détonations et folie* qui font partie des textes traitant des violences sexuelles par une absence de représentation. L'horreur est alors dévoilée dans le silence et imprimée sur la page blanche. C'est l'absence de figuration et de discours qui exprime la crise du langage qui va dire le viol. Dans ce cas précis, l'accent est mis sur le traumatisme qui se dévoile par le mutisme et le repli. Il évoque l'idée de la perte, la déchirure et souligne l'abîme insondable dans lequel se trouve la victime. On observe, de ce fait, une mise en scène de l'incapacité d'énoncer l'infamie et de témoigner.

Un premier exemple est à voir dans *Charly en guerre* à travers l'expérience d'une victime d'un viol collectif invitée à raconter les violences qu'elle et ses enfants ont subies. D'entrée, le discours de la rescapée se caractérise par une parole prolixe affichant un désir de précision. A l'évidence, elle semble vouloir raconter son histoire et s'assurer de sa transmission et de sa bonne réception. Cependant, si le pillage et les actes de mutilation sur ses enfants sont décrits en détail et sur un ton visiblement animé et emporté, l'acte de viol lui-même est largement évité, confiné dans le silence de la honte et du trauma. Elle commence certes dans un premier temps à évoquer les coups infligés, mais se révèle toutefois incapable de parler de l'agression sexuelle qu'elle contourne avec empressement pour se concentrer sur le sort de ses enfants :

Ils ont d'abord incendié nos cases, vidé nos greniers puis se sont attaqués aux bêtes qu'ils s'amusaient à décapiter. Moi j'étais cachée dans les buissons avec mes enfants, car j'ai eu le temps de m'enfuir. Mais ils ont ratissé la brousse et m'ont découverte. C'était dur, très dur, vous savez...

Elle écrasa une larme [...]. Sa voix se fit aussitôt fibreuse. [...] Il s'est mis à me battre.

Pendant une heure avec ses hommes. Puis ce fut sur mon sexe qu'ils se jetèrent et ...

Elle coucha les yeux au sol comme pour surmonter la gêne qui l'avait prise, puis reprit son récit :

- Quand ils ont fini d'abuser de moi, ils se tournèrent vers mes deux enfants [...].<sup>799</sup>

C'est en mettant en scène le silence et la crise du langage de la victime que le texte exprime et imprime l'horreur du viol. Le traumatisme psychique est ici suggéré par le repli du personnage. Cette façon de « dire » l'insoutenable s'aperçoit également dans la nouvelle « On m'a assassinée » dans *Détonations et folie*<sup>800</sup>. Ici, la narratrice protagoniste (dont le prénom n'est jamais indiqué) tente de raconter son viol qu'elle qualifie d'assassinat comme

<sup>799</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 115.

<sup>800</sup> Cf. « On m'a assassinée », in Liss, *Détonations et folie*, op. cit., pp. 39-46.

l'indique le titre de la nouvelle. Le récit est focalisé autour de ce drame ne sera jamais raconté, car au moment fatidique, la narratrice, se retranche dans le mutisme, qui a pour conséquence d'interrompre brutalement la narration :

[...] je hurlai, appelant papa au secours. Je fus arrachée du sol, jetée sur l'épaule. « Tu vas voir ça ! » dit celui qui me transportait en ouvrant la porte...  
Je n'y arriverai pas. Combien d'années me faudra-t-il encore, pour arriver au terme de mon récit ? Pour pardonner ?<sup>801</sup>

Le vide et l'absence brutale de discours qui sont imposés au lecteur expriment l'horreur subie. Une nouvelle fois, l'accent est placé sur la mise en scène de l'incommunicabilité de l'expérience de douleur extrême. La narratrice problématise elle-même son incapacité à raconter son viol et c'est sur des paroles empreintes de douleur, de pessimisme et de non-dits que se termine la nouvelle.

Parallèlement aux textes qui exploitent le non-dit comme expression du traumatisme psychique subi, il y a ceux qui mettent en scène le viol de façon explicite. *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, *Johnny Chien Méchant*, *Transit*, *Tarmac des hirondelles* ont osé le décrire. Mabanckou, par exemple, a opté pour une représentation sobre et détachée, dans le sens où l'acte est décrit dans une courte scène, sans apparente visée de dénonciation virulente en ayant recours à une figuration spectaculaire<sup>802</sup>. L'absence de gros plans, de détails explicites, d'une mise en scène du corps et des parties intimes (du bourreau et/ou de la victime) qui caractérise la représentation du viol chez l'auteur congolais contraste avec la figuration violente et captivante chez Dongala et Yémy qui décrivent l'acte de la perspective du tortionnaire. Ainsi, on apprend que le viol, pour Johnny, le narrateur de *Johnny Chien Méchant*, n'est ni une perversion, ni un crime, mais un défoulement et une rétribution nécessaire pour le guerrier : « Je fais la guerre. On tue, on brûle et on viole les femmes. C'est normal c'est la guerre »<sup>803</sup>. Du point de vue du bourreau, le viol tend, en effet, à être considéré comme un acte « normal » qui n'engage

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>802</sup> Ainsi, le viol du personnage de Christiane, la meilleure amie du protagoniste est décrit en restant focalisé sur son assujettissement entre les mains du supérieur des Petits-Fils nègres qui la bouscule et la force à l'embrasser lorsqu'il la pénètre : « Elle a voulu mordre cette chair immobilisée dans son palais [la langue du supérieur], mais les forces l'avaient abandonnée depuis longtemps. Et l'homme la désacralisa en répétant 'traîtresse' jusqu'au moment où il libéra un rôle bestial de jouissance, se releva, gai et soulage, le pantalon kaki au niveau des chevilles. Il donna l'ordre à un autre homme, puis à un autre encore de répéter la même besogne », MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., p. 55.

<sup>803</sup> DONGALA, Emmanuel op. cit., p. 353.

aucun jugement moral. Et c'est précisément la levée de toute forme de qualification morale, de bien et de mal qui dérange et est choquante pour le lecteur lorsqu'il observe l'acte de viol à partir des yeux du violeur. Si les représentations chez Dongala et Yémy perturbent par leur approche, notons que c'est surtout chez l'auteur congolais que la représentation « au ras du sol » frappe, dérange et interpelle. Nous y reviendrons plus longuement dans notre troisième partie qui analyse la figuration de la violence extrême. Contentons-nous pour le moment d'indiquer ici que l'approche spectaculaire du viol puise essentiellement dans une écriture réaliste sensationnaliste<sup>804</sup>.

Un troisième type d'approche est visible dans *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo et *En suivant le sentier sous les palmiers* de Ngandu qui ont eu recours à une écriture factuelle. Paru en 2000 dans le cadre du projet Fest'Africa « Rwanda : par devoir de mémoire », *L'ombre d'Imana* est un « mélange subtil du vécu et de la fiction »<sup>805</sup>. L'œuvre se présente comme un texte hybride, difficilement classable. En six chapitres, il emmène le lecteur à Kigali pour retrouver les traces du génocide sur les exterminations. Dans ce texte où le récit factuel se mêle délicatement à la fiction, l'écrivaine ivoirienne fait parler les corps massacrés et violés :

Site de génocide

+ ou 35 000 morts

La femme ligotée.

Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997.

Lieu d'habitation : Nyamata centre.

Mariée.

Enfant ?

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes largement écartées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme fœtus fossilisé. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte.

Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. On peut voir l'entaille que l'impact a laissée<sup>806</sup>.

---

<sup>804</sup> L'écriture de type sensationnaliste repose sur une logique de recherche de l'émotion forte, c'est-à-dire qu'elle vise à gagner le lecteur en misant sur le pathétique et l'effet de choc. Elle est pensée et structurée afin de le secouer violemment. En ce sens, elle donne à ressentir. Elle invite le lecteur à vivre l'expérience du texte par les passions et non par la réflexion. A une époque *du sensible* (Maffesoli 1990) où règne le culte de l'image, l'aventure du texte par les sensations extrêmes est généralement bien accueillie. Nous y reviendrons plus largement dans la 3<sup>e</sup> partie.

<sup>805</sup> NARBONA, Immaculada Díaz, « Compte rendu : Tadjo, Véronique, *L'ombre d'Imana*. Voyages jusqu'au bout du Rwanda », in *Études littéraires*, vol. 35, n° « Afrique en guerre », 2004. En ligne.

URL : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/008637ar.html>

<sup>806</sup> TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana*, op.cit. p. 21-22



Comme on peut l'observer, il prédomine ici une écriture descriptive et informative qui rappelle le style journalistique. L'extrait se focalise sur une victime qui, apprend-on, a été massacrée et violée. La construction de son portrait évoque une fiche signalétique qui, de façon méthodique, informe sur son identité dans une apparente volonté d'extirper de l'anonymat et de l'oubli une existence niée, vouée à la disparition. En puisant dans le récit factuel, l'écrivaine semble soucieuse de donner une dimension véridique à une tragédie historique dont elle a pu en partie ressentir l'horreur lors de son séjour à Kigali en 1998. Sans doute, cette stratégie dévoile-t-elle aussi une volonté d'éviter une écriture esthétisante. Cependant, la *mise en scène* de l'écriture (l'imitation d'une fiche signalétique) et le style fragmentaire utilisé indiquent bien qu'il y a un travail discursif et esthétique. La violence extrême qu'a vécue cette victime est ici suggérée par la désintégration du corps. Elle est renforcée par l'écriture hachée qui, en signifiant la cassure, l'éclatement et l'impossibilité d'un tout, renvoie ici symboliquement à la décomposition. Subséquemment, le recours au fragmentaire accentue le sentiment de brisure et de chaos, faisant ainsi de l'extrait le lieu d'une double crise de la totalité : celle du corps mutilé, 'évidé' de son souffle de vie et celle de la parole rompue sous le poids de l'horreur. Dans cette atmosphère de dégradation absolue, le squelette demeure l'ultime témoin-survivant des massacres.

S'il privilégie lui aussi l'intégration du récit factuel dans l'univers fictionnel, Ngandu se distingue toutefois de Tadjou en insérant des documents d'actualité de sources diverses (journaux, sites d'information en ligne, extraits de reportage). On observe ainsi dans la partie intitulée « Anté-Lude », dans le paratexte, l'intégration d'un reportage (publié dans le journal *La Libre*) traitant du sujet des violences sexuelles en RDC dans la province du Kivu. Il se présente davantage comme un témoignage sur les atrocités sexuelles et incite à leur dénonciation. Le texte constitue en effet un document informatif bouleversant sur la généralisation du viol dans cette région :

Dans l'est du Congo, la barbarie n'a plus de limite. Des femmes, des jeunes filles, des enfants sont kidnappés et deviennent les esclaves sexuels de bandes armées issues des rangs des rebelles rwandais. L'horreur de l'horreur [...] <sup>807</sup>.

Long de plusieurs pages, le reportage qui a été intégré dans sa totalité révèle l'intérêt de l'écrivain pour cette actualité dramatique. Mais aussi, cette intégration pourrait selon nous laisser paraître ses propres doutes quant à la capacité de la fiction à prendre en charge des

---

<sup>807</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 7.

événements de violence extrême. Le recours au document d'actualité, caractérisé par son objectivité et sa dimension véridique, pourrait alors être lu comme une option plus « neutre ». En l'occurrence, elle révèle une démarche prudente de la part de l'auteur par rapport au discours fictionnel dont l'approche subjective et esthétisante menace en permanence de « spectaculariser » l'expérience de douleur ou les faits atroces. L'auteur, vraisemblablement, tient à éviter des mises en scène ambiguës que la fiction pourrait engendrer et dans ce sens, l'incorporation du document d'actualité semble lui permettre de traiter d'un sujet extrêmement délicat tout en restant à l'abri d'une écriture qui « spectaculariserait » la tragédie. D'autre part, en donnant une dimension documentaire au roman, la stratégie de l'auteur dévoile clairement l'engagement de son écriture.

Compte tenu de son importance dans nos différents textes et surtout de la complexité de sa représentation, la violence sexuelle pourrait faire l'objet d'une étude bien plus ample. Si, dans l'ensemble, sa dénonciation fait l'unanimité, en revanche les différentes stratégies employées pour sa figuration rendent compte de postures radicalement divergentes quant à l'approche de ce sujet fort sensible. Nous reviendrons plus longuement sur ce point dans notre troisième partie.

\*\*\*\*\*

Les thèmes de l'enfant-soldat et du viol démontrent bien le rapport étroit entre l'œuvre littéraire et la société de référence. D'autres thèmes tels l'exploitation sauvage des ressources, la « politique de la mort », les manipulations identitaires vont également dans ce sens. Nous ne les examinons pas de manière spécifique ici, car ils seront traités indirectement lors des différentes analyses à venir et parce qu'ils nous éloigneraient trop de notre problématique. En examinant ces deux thèmes, l'objectif a été d'illustrer l'appropriation de l'Histoire chez nos auteurs. Nous poursuivons cette visée dans la partie suivante qui traite, cette fois, des aspects formels qu'entraîne la conjonction entre Histoire et fiction, entre récit factuel et récit fictionnel.

## 5.2. Modalités discursives et narratives : analyse de la fiction romanesque

En prenant appui essentiellement sur la fiction romanesque en tant que genre privilégié dans notre corpus, cette seconde étape met en avant le phénomène de rupture et d'éclatement qui est au cœur du processus de mise en récit de l'expérience traumatique et est à l'origine des tendances discursives et narratives originales. Nous verrons ainsi que romans de notre corpus sont en intime corrélation avec les bouleversements historiques décrits. Par conséquent, ils ne peuvent être pensés en dehors du contexte sociohistorique spécifique qui les a vus naître et dont ils portent les traces.

La violence, rappelons-le avec Maffesoli, est tout autant constructrice que destructrice : chaque temps ou acte de violence bouleverse et instaure un ordre nouveau sur le plan sociétal ou une forme nouvelle si l'on se réfère au domaine artistique ou littéraire<sup>808</sup>. À ce sujet, les travaux de Ngal dans *Création et rupture en littérature africaine* mettent en évidence les liens de cause à effet entre les mutations profondes au sein des sociétés africaines post-indépendances et les innovations stylistiques et structurelles dans la pratique littéraire de leurs écrivains. Ces nouveautés formelles sont le fruit des ruptures sociohistoriques ; elles « sont étroitement liées à la conjonction historique dont elles sont une sorte de miroir. Les discontinuités ou ruptures historiques, en effet, éclairent les ruptures constatées au plan de la création »<sup>809</sup>. Et cette esthétique de la rupture concerne les multiples aspects de l'œuvre : la thématique, la structure de l'intrigue, le personnage, la tonalité, le regard, l'esthétique, etc.

Quelles sont les formes discursives récurrentes que laissent voir nos fictions et qui seraient en lien avec les récentes crises extrêmes ? Outre l'écriture morbide, radicale et outrancière et que nous traiterons en plus de détail dans la troisième partie, nous verrons au cours de ce chapitre que les espaces discursif et narratif favorisent clairement des structures de non-fixité et de non-unicité. L'instabilité, la mobilité, la pluralité, l'effritement, etc., caractérisent en effet les créations. Concrètement, les textes dévoilent les modalités littéraires suivantes : la polyphonie, le dialogisme, l'indétermination, l'indifférenciation,

---

<sup>808</sup> Voir le chapitre 3 sur la violence.

<sup>809</sup> NGAL, George, *op. cit.* pp. 8-9.

l'hétérogénéité, l'hybridation et la fragmentation. On observe l'éclatement du discours, du genre, de l'écriture et de la pensée qui font surface dans la production d'écritures composites, d'œuvres indéterminées où l'on discerne une hybridation ou une indifférenciation générique. Le récit fictionnel est en permanence contaminé par un matériau informatif et par un discours factuel lorsque lui-même n'est pas bousculé par la juxtaposition de multiples écritures fictionnelles (épistolaire, fantastique, réaliste, critique, symbolique...). Le texte de guerre est marqué par la présence de multiples genres (fictionnels, narratifs, référentiels, poétiques, argumentatifs...). En ce sens, le roman devient le lieu d'une rencontre multiple entre le reportage, le pamphlet, l'Histoire, la poésie, la chronique, etc.

Comment interpréter ces textes travaillés par l'éclatement, la pluralité, l'indétermination et l'hybridation ? Et que révèlent-ils sur le récit fictionnel dans son rapport avec la tragédie historique ? C'est ce que nous tentons d'examiner ici.

### **5.2.1. Les phénomènes de violence extrême et « l'expérience du dire »**

#### **5.2.1.1 L'hybridité textuelle : aspects et formes**

Une majorité de notre corpus se caractérise par une négociation intense et conflictuelle entre le récit factuel et le récit fictionnel. Il est donc important d'explorer ici la focalisation régulière ou constante du discours fictionnel sur l'Histoire qui dévoile un souci d'informer ou de transmettre une vérité sur un épisode historique. Signalons dans un premier temps que dans leur approche des faits, nos fictions révèlent deux tendances. Tout d'abord, on observe un espace textuel avant tout nourri par la fiction. En nous inspirant des travaux de Schaeffer, on parlera ici d'une « fictionnalisation » du monde historique. Autrement dit, l'Histoire accompagne en fond de décors le récit fictionnel ; l'univers factuel est fondu dans l'univers fictionnel. Parallèlement, il y a le texte qui absorbe le monde historique réel de façon importante et brute (c'est-à-dire sans opérer un brouillage fictionnel). On parlera alors d'une contamination du monde fictionnel par le monde réel ou « de l'incursion de la réalité dans l'irréalité »<sup>810</sup>. Ici, l'univers historique envahit le récit

---

<sup>810</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 143.

fictionnel ; il est son moteur et lui donne une dimension documentaire évidente. Ce type de texte qui transmet un savoir introduit des éléments référentiels historiques (personnages/événements historiques), géographiques (lieux) et temporels (une accumulation de dates) qu'il sélectionne et ordonne. Il dévoile une volonté d'ancrer le récit dans un contexte sociohistorique réel que le lecteur peut situer aisément.

Parmi les textes relevant davantage de la première catégorie on retrouve par exemple *Johnny Chien Méchant*, *Les jambes d'Alice*<sup>811</sup>, *Solo d'un revenant*<sup>812</sup>, *Musée de la honte*, *Tarmac des hirondelles*, etc. Et dans la seconde, en précisant que le degré d'historisation de la fiction est variable, se trouvent *Allah n'est pas obligé*, *Murekatete*, *Quand on refuse on dit non*, *Le feu sous la soutane*, *Moisson de crânes*, *L'ombre d'Imana*, *Les enfants de la guerre*, *Les « démons crachés » de l'autre république*, *En suivant le sentier sous les palmiers*, etc. En prenant appui sur les textes de Dongala, Yémy, Kourouma et Ngandu nous illustrons les deux tendances, en insistant sur la seconde qui semble dévoiler les appréhensions des écrivains par rapport à la capacité de la fiction à circonscrire les récents drames dans une visée de réflexion critique.

#### 5.2.1.1.1. Quand l'imaginaire prédomine

Par rapport à un texte tel *Allah n'est pas obligé* qui rend compte de l'apport écrasant d'un discours informatif, *Johnny Chien Méchant* favorise largement l'univers fictionnel. Rappelons ici qu'il est une reprise fictionnelle des conflits armés au Congo. Dans un entretien, Dongala précise que le roman s'inspire directement des récentes guerres et violences de masse en Afrique « comme le Rwanda ou la guerre civile au Congo ». Le roman témoigne d'une contamination de l'historique par le fictionnel. Par exemple, rien dans la société du roman, ne lie directement ou explicitement les événements racontés aux tragédies au Congo-Brazzaville ; cette information est donnée sur la quatrième de couverture. Information cruciale qui lie définitivement le texte à un contexte sociohistorique précis alors que le texte lui-même, long de 360 pages, évite systématiquement et avec beaucoup d'habileté de le faire. Et cette posture cadre avec les déclarations de l'auteur quant à son souhait de faire de *Johnny Chien Méchant* davantage un univers globalement inventé plutôt qu'un espace de témoignage. Dans cette perspective, l'initiative éditoriale qui situe

---

<sup>811</sup> NIMROD, *Les jambes d'Alice*, Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 2001.

<sup>812</sup> KOSSI, Efoui, *op. cit.*

explicitement le contexte dans le paratexte est à questionner. L'auteur est-il partie prenante de cette démarche ? Si oui, dans quelle visée ? Remarquons toutefois que l'absence de cette précision n'empêche pas, selon nous, un lecteur averti de lier *Johnny Chien Méchant* au pays de l'auteur et aux tragédies des années 90. Quoi qu'il en soit, il est évident, à la lecture du roman, que la stratégie de l'auteur repose sur une « fictionnalisation » des événements.

A côté des nombreuses fictions qui utilisent un matériau informatif et historique important et mettent en avant les faits historiques affichant ouvertement leur volonté de véhiculer une connaissance, *Johnny Chien Méchant*, comme toutes les fictions construites selon le même schéma, se démarque. Pour Dongala, cette contamination du réel par le fictionnel correspond à sa vision de la création romanesque qui ne doit pas être confondue à un espace de témoignage. Interrogé sur le rapport entre littérature et Histoire, il déclare que l'écrivain, puisqu'il n'est « ni un historien, ni un journaliste », n'est pas tenu de faire un travail de mémoire en réécrivant l'Histoire<sup>813</sup>. Selon lui, la pertinence de l'écriture littéraire dans la prise de conscience des erreurs du passé ne réside pas dans une reproduction des événements historiques, mais dans la création d'un univers fictif qui contribuerait à mieux saisir le réel :

[...] l'écrivain, en mettant en évidence des choses qui sont cachées, peut aider à une prise de conscience, non parce qu'il le fait délibérément mais parce qu'il crée une réalité imaginaire qui peut aider à la compréhension du monde réel<sup>814</sup>.

Le récit imaginaire tient donc une place prépondérante dans l'écriture de l'auteur congolais. Favorisant les descriptions de scènes, les successions d'actions, les jeux de regard et une écriture sensationnaliste, *Johnny Chien Méchant* frappe davantage par son lien avec le style cinématographique dont il s'est inspiré pour dépeindre les horreurs de la guerre que par l'incursion de la réalité dans l'univers fictionnel.

Il privilégie assurément une écriture qui repose sur le principe de « donner à voir » tel le « fait » cinématographique qui est essentiellement perceptif. Rappelons ici, dans les grandes lignes, les liens entre écriture littéraire et cinéma notamment à partir de 1920. En France, les romanciers commencent alors à affectionner les successions d'images, une

---

<sup>813</sup> BREZAULT, Éloïse ; DONGALA, Emmanuel, « A propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans : Un entretien avec Emmanuel Dongala », New York, 2001.

En ligne. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html>

<sup>814</sup> *Ibid.*

esthétique qui a graduellement « conduit à un style haché, tout en comparaison hâtives, tout en phrases serrées, abrégées, souvent dépourvues de syntaxe » explique Jean-Marie Clerc dans *Littérature et cinéma*<sup>815</sup>. Ceux des années 40 en particulier y trouvent de nouvelles idées pour les techniques narratives<sup>816</sup>. C'est ainsi que l'apport du cinéma (américain essentiellement) à l'écriture romanesque a conduit à une nouvelle approche de l'extra-linguistique. L'enjeu de cette appropriation du style cinématographique relève d'un besoin constant chez l'écrivain de vouloir être toujours plus proche de la réalité. L'art cinématographique (notamment l'écran parlant qui s'achemine vers le réalisme) se présente alors comme un rival pour l'œuvre romanesque, car il crée des images du monde social, parvenant ainsi à représenter la réalité avec tous ses caractères sensibles. L'influence du cinéma porte à son point culminant cette tentative de « donner à voir ».

On retrouve dans l'écriture de Dongala une attention particulière à la description. Il y a tout un jeu autour du regard ; on peut observer une organisation du texte avec différents angles de prise de vue par exemple. Le but recherché étant, visiblement, d'être toujours plus près de la réalité et de la saisir dans son immédiateté<sup>817</sup>. En ce sens, on parle du regard du narrateur qui fonctionne telle une caméra<sup>818</sup>. Plusieurs moments dans le roman illustrent le jeu du regard des deux protagonistes qui balaie la scène. On retrouve ici une écriture qui joue avec le visible. Dans l'exemple qui suit, il s'agit pour Laokolé comme une caméra en slow motion, de survoler la scène, de la saisir afin de dévoiler progressivement la vie en suspens à l'état brut autour d'elle :

La foule avait envahi les trottoirs et avançait péniblement, quinze ou vingt personnes de front, soulevant une poussière ocre et faisant vibrer la terre comme un troupeau d'éléphants en débandade<sup>819</sup>.

Cette focalisation permet de faire un gros plan sur le flot humain éperdu fuyant les violences. L'auteur nous fait explorer l'espace diégétique dans ses moindres détails.

<sup>815</sup> CLERC, Jean-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, coll. « fac », 1993, p. 26.

<sup>816</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>817</sup> Cf. par exemple : « Toutes portaient de gros ballots en équilibre sur la tête. Comme si cela ne suffisait pas, elles transportaient en plus de grosses charges fermement amarrées au dos ou un bébé à califourchon. Leurs enfants assez grands pour marcher suivaient dans leur sillage, les plus petits rattachés à leur mère par une corde », DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>818</sup> Suivant un même schéma, mais en poussant la fiction littéraire cinématographique plus loin, voir la nouvelle « La gazelle s'agenouille pour pleurer » dans le recueil de nouvelles d'Alem portant le même titre.

<sup>819</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, *op. cit.*, p. 39.

L'écriture, essentiellement descriptive, s'attarde, à la fois, sur les scènes importantes comme sur les moindres détails. L'extrait suivant en est une illustration saillante :

Au bout d'un moment hommes, femmes, enfants, presque tout le monde était assis. Des seins sortaient promptement de sous les camisoles pour se glisser dans la bouche d'un nourrisson, des couches humides de pipi ou souillées de caca étaient retirées des fesses d'un bébé pour être remplacées par des couches sèches, des gobelets d'eau tiédie par la chaleur se sont mis à circuler. Ceux qui avaient à manger sortaient leurs provisions des contenants les plus variés : des sachets en plastique, des feuilles de manioc, des papiers arrachés à des sacs d'emballage de ciment ; on en sortait du pain, du manioc bouilli, du maïs, des bananes, des arachides crues ou grillées<sup>820</sup>.

La description est ici faite sous forme d'hypotypose, figure se situant à la frontière de l'écriture et de l'image. La scène vivide grouille de détails ; il y a toute une installation du décor, un jeu des mouvements avec notamment les gestes des corps occupés à prendre soin des nourrissons et à se nourrir eux-mêmes. L'auteur emprunte à la technique cinématographique qui est capable de montrer sans dire : priment les prises de vue, le travail sur l'espace, la saisie de détails fortuits (ex. les couches des bébés).

Le récit de Johnny donne de cette manière à voir des descriptions d'actions qui dévoilent bien l'écriture sensationnaliste qui résulte du rapprochement entre littérature et cinéma. Nous proposons deux courts extraits en guise d'illustration :

Giap a bondi sur leur chef, l'a saisi par le crâne et le menton et nous avons entendu crac et le type s'est effondré. Wow ! C'est une technique que j'avais vue dans le film Mission Cobra II.

J'ai vidé mon chargeur sur la poignée et balancé un coup de pied. La double porte s'est effondrée et je me suis catapulté dans la salle comme un boulet, kalachnikov en avant prêt à cracher, une grenade dans l'autre main [nous soulignons]<sup>821</sup>.

On peut parler ici d'une création d'images spectaculaires. Le but d'une écriture à sensations est de capter l'attention, en particulier l'imagination visuelle du lecteur. Dongala joue sur le caractère accrocheur de la scène. Notons par ailleurs que le dernier extrait « imite » des scènes qu'on peut voir dans les films d'action. L'écriture réaliste clairement privilégiée par l'auteur, et qui affiche par moments sa sensibilité à la technique cinématographique, est également visible ailleurs. Nous pensons, par exemple, aux nouvelles de Kangni Alem dans

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>821</sup> *Ibid.*, pp. 31 et 32.



*La gazelle s'agenouille pour pleurer*, mais aussi au roman de Justin Akue, *John Tula le magnifique*.

Succinctement exposée, l'écriture de type cinématographique ou sensationnaliste indique bien le travail esthétique et stylistique entrepris dans le texte de Dongala et qui correspond à la vision de la création romanesque de l'auteur. Toutefois, cette esthétisation n'empêche pas la société du roman d'établir un lien clair avec la société de référence qui renvoie au Congo en guerre, mais aussi à d'autres États africains. On y relève ainsi des éléments référentiels historiques et géographiques, comme nous le constatons dans l'extrait qui suit :

Le monde entier ignore la tragédie qui se déroule ici. Une guerre civile atroce qui a fait près de dix mille morts, un demi-million de déplacés ou de réfugiés, une situation humanitaire catastrophique et pas un mot dans les médias américains ni européens. Évidemment, ce n'est pas le Kosovo ni la Bosnie. L'Afrique c'est loin [...]. Le coltan d'accord, le pétrole, le diamant, le bois les gorilles, oui »<sup>822</sup>.

L'Afrique est ici clairement indiquée comme étant le théâtre de conflits. Et par ailleurs l'auteur, comme nous l'avons vu plus tôt, reprend l'idéologie dominante qui repose sur la violence omniprésente dans les sociétés africaines en crise. L'inscription de ces éléments extra-linguistiques aide à créer une illusion du réel chez le lecteur. Elle vise à transcender l'écriture fictionnelle pour lui donner un aspect plus intense, car proche du réel. Au-delà de l'illusion référentielle, les données factuelles ancrent le roman dans un temps de détresse historique où des vies humaines ont été brutalisées et détruites. Elles permettent au lecteur de nouer l'irréel de la société du roman avec le réel de la société congolaise. Et cet ancrage dans le monde historique qui se dévoile dans l'espace romanesque contribue à donner une dimension plus poignante à l'œuvre, stimulant de cette façon davantage l'adhésion lors de la réception.

Opérant plus ou moins dans la même direction, c'est-à-dire en produisant une écriture qui « fictionnalise » l'histoire afin de la maintenir en fond de décors, nous retrouvons *Tarmac des hirondelles* de Yémy. Tout en s'inspirant des réalités liées au continent africain explicitement nommé à maintes reprises, l'auteur a construit avant tout un univers fictionnel. L'univers historique est volontairement brouillé : le pays du protagoniste est fictif, comme le sont les lieux géographiques et les personnages mis en scène. Cependant, comme

---

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 168.

*Johnny Chien Méchant*, des indices évidents dans le texte lient l'œuvre à une région et une période précise, ne serait-ce que de manière générale à l'Afrique de l'ère post-coloniale. Ainsi apprend-on que le Wasambonji, pays imaginaire et voisin du Cameroun, serait depuis son accession à l'indépendance en 1960 un État en décomposition permanente sous le règne ininterrompu de dirigeants autocratiques. En dépit du brouillage qu'opère l'auteur, des éléments référentiels permettent donc au lecteur de situer l'œuvre. Nous songeons, par exemple, aux références du narrateur à des pays ciblés tels le Liberia, le Burundi, la Somalie, la République démocratique du Congo, le Soudan qui ont en commun d'avoir été frappés par des violences guerrières<sup>823</sup>. De plus, la dénonciation de l'idéologie dominante du Wasambonji repose sur le népotisme<sup>824</sup>, la corruption<sup>825</sup> et la violence arbitraire, radicale et massive : « le Wasambonji dégénère, par-ci des génocides, par-là des tables rases et du gigot en moins mais beaucoup de purge. Cette Nation agonise »<sup>826</sup>. Notons également que la mention récurrente des « Pères de la Nation » décrits comme des êtres méprisables et despotiques n'est pas sans rappeler les dictateurs africains<sup>827</sup>. Pour un lecteur averti, le discours politique du roman peut se lire aisément comme une récupération des discours politiques dénonciateurs qui circulent sur les sociétés de référence. On voit donc clairement que nonobstant l'absence d'éléments factuels comme nous l'avons remarqué dans *Allah n'est pas obligé*, *Transit*, *Le feu sous la soutane*, etc., le discours fictionnel ne fait pas de *Tarmac des Hirondelles* – ou de toute autre fiction similaire – un texte moins engagé ou moins efficace dans sa démarche de conscientisation et de réflexion, car il est contaminé en palimpseste, plus ou moins implicitement, par le monde historique.

\*\*\*\*

Si *Johnny Chien Méchant* et *Tarmac des hirondelles* figurent comme des romans « exemplaires » en favorisant l'univers fictionnel, il n'en demeure pas moins qu'une masse d'indices permet au lecteur d'entrevoir les contours des sociétés africaines post-coloniales déchirées par de violents conflits. Les autres œuvres opérant plus ou moins selon la même stratégie sont : *Sang de Kola*, *Charly en guerre*, *John Tula le magnifique*, *Les petits-fils nègres*

<sup>823</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 14.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 121 : « Beaucoup n'ont en tête que le pouvoir ».

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 122 : « Aucune justice, juges cyniques et corrompus, avocaillons qui s'arrangent et partagent [...]. Du sommet de l'État jusqu'au plus petit planton, un seul mot : « Corruption ! Ainsi va ce pays ».

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>827</sup> Voir par ex. « Encore une promesse que les Pères de la Nation n'ont pas su tenir [...]. Menteurs ! Vous nous avez fourvoyés » (*Ibid.*, p. 105).

de Vercingétorix, Solo d'un revenant, mais aussi les nouvelles *Détonations et folie*, *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, etc. Nous observons par la suite les textes marqués par une véritable « historisation » du monde fictionnel.

#### 5.2.1.1.2. En quête de crédibilité

Plusieurs textes s'illustrent par un espace textuel qui est investi voire envahi par un matériau historique, sociologique et politique dense. La présence d'un discours informatif constitué d'éléments factuels divers (comme l'insertion d'indices géographiques et temporels, l'intégration de personnes réelles, etc.) a donné lieu à des textes singuliers parfois à mi-chemin entre le fictionnel et le factuel. À l'évidence, ils dévoilent l'intention première de l'auteur d'informer et de persuader. La visée divertissante et la quête esthétique, quoique présentes, passent ainsi parfois au second plan. Parmi eux, on retrouve notamment : *Allah n'est pas obligé*, *Murekatete*, *Les « démons crachés » de l'autre république*, *En suivant le sentier sous les palmiers*, *Moissons de crânes*, *L'ombre d'Imana*, *Le feu sous la soutane*, *Quand on refuse on dit non*, *Transit*, *Les enfants de la guerre*. Pour illustrer notre point, nous nous appuyons sur les quatre premiers romans qui offrent un échantillon suffisamment représentatif de l'ensemble. Précisons, par ailleurs, que l'accent est mis sur le texte romanesque en tant que genre largement privilégié pour représenter les événements.

##### **a. Les écritures fictionnelles de l'Histoire**

Dans l'ensemble, ces textes procèdent d'une écriture qui cède une place prépondérante aux faits, à la proportion historique. Ils se présentent comme des romans « vrais » où le réel bouscule la fiction témoignant ainsi d'une contamination massive de l'univers fictionnel par le factuel. La juxtaposition des deux types d'écriture contribue à leur donner une dimension informative forte, mais aussi à véhiculer un certain *pathos*, car l'individu est généralement plus sensible aux histoires vraies. Les écritures factuelles empruntent au document historique, au texte journalistique et au reportage qui se distinguent par leur caractère descriptif, didactique, informatif et véridique. Intégrées à l'univers fictionnel, elles convergent pour donner aux romans un aspect de document. Cela est flagrant dans *Allah n'est pas obligé* que nous proposons d'examiner et qui nous servira de référence.

## *L'obsession de l'Histoire dans Allah n'est pas obligé*

« En quatre romans, Kourouma éclaire toute l'histoire de l'Afrique sahélienne »<sup>828</sup> affirme une critique avec pertinence. L'Histoire convulsive de l'Afrique est, en effet, le fondement de l'écriture romanesque de l'écrivain ivoirien. *Allah n'est pas obligé* est écrit à partir des événements historiques des guerres civiles au Liberia (1989-1997) et en Sierra Leone (1991-2002). Le récit factuel se superpose constamment au récit fictionnel. Si celui-ci crée un univers nouveau, celui-là met l'accent « sur la reconnaissance d'un déjà-dit »<sup>829</sup>, sur une réalité préexistante. Avec ses nombreux indices factuels, la fiction, comme l'observe Étienne-Marie Lassi, « est bousculé[e] par le réel »<sup>830</sup>. Le roman s'apparente alors au document historique ou au reportage. Et cette appropriation singulière de la fiction romanesque comme un support pour dire et écrire l'Histoire est revendiquée par l'auteur qui est le premier à reconnaître que sa création tend délibérément vers le document historique<sup>831</sup>. Car, explique-t-il, la situation critique du continent africain exige une écriture qui imprime ses ruptures sociohistoriques<sup>832</sup>.

Retracer les bouleversements historiques de l'Afrique est au centre de *Allah n'est pas obligé* qui encourage le lecteur à l'aborder (mais aussi *Quand on refuse on dit non*) comme un acte de témoignage immédiat et un espace d'information. C'est en exploitant les

---

<sup>828</sup> BORGOMANO, Madeleine, « Écrire c'est répondre à un défi », in *Notre Librairie*, n°155-156 « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, p. 6. La même année, Mesmin Nicaise Yaussah fait le même constat : « [...] en trente ans, des *Soleils de indépendances* à *Allah n'est pas obligé*, les romans d'Ahmadou Kourouma condensent comme dans un tableau les maux dont souffre l'Afrique : depuis le déclin du grand empire mandingue aux guerres civiles libérienne, sierra léonaise, via la décolonisation. [...] Ahmadou Kourouma théâtralise, dans son œuvre, une vision tragique et dramatique de l'histoire, du continent noir. Aussi le fait historique est employé comme fondement essentiel à son mode d'écriture », MESMIN, Nicaise Yaussah, *Le réel et sa représentation dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de doctorat : littérature générale et comparée, Paris : Université de Paris XII, 2004. Sous la direction de Papa Samba Diop, p.13

<sup>829</sup> BONOLI, Lorenzo, « Écritures de la réalité », in *Poétique*, n° 137, février 2004, p. 20.

<sup>830</sup> LASSI, Etienne-Marie, « Compte rendu : Kourouma Ahmadou, *Allah n'est pas obligé* », in *Études Littéraires*, Vol. 35, n°1 « Afrique en guerre », Université Laval, 2004.

En ligne. <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/008629ar.html>

<sup>831</sup> « Oui. Évidemment, je tends vers le document [...] j'écris pour les Européens, pour tous les Africains pour dire ce qu'il y a. C'est l'histoire. Les faits historiques sont des faits ; c'est la trame pour les joindre qui constitue la fiction », DIANDUE, Bi Kacou Parfait, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de doctorat : littérature générale et comparée, Université de Cocody et Université de Limoges, 2003. Sous la direction de Jean-Marie GRASSIN ; Dago Gérard LEZOU et Juliette VION-DURY. Voir rubrique « Annexe XVII » (pas de pagination).

En ligne : <http://epublications.unilim.fr/theses/2003/diandue-bi-kacou-parfait/diandue-bi-kacou-parfait.pdf>

<sup>832</sup> « En Afrique, on ne vit que l'Histoire parce que, tout ce que nous vivons, tout ce que nous connaissons est historique. C'est la situation historique créée par la colonisation, c'est la situation historique créée par la guerre froide, c'est la situation historique créée par les guerres tribales. En Afrique, celui qui veut travailler doit prendre appui sur l'Histoire pour donner un ton sérieux à son travail. Moi, mes projets sont historiques et qui m'analyse ainsi m'aura compris », *Ibid.*, Annexe XVII.

artefacts linguistiques, narratifs et formels que l'écriture essentiellement réaliste de l'écrivain reconstruit les événements historiques ; le roman en effet rappelle de façon minutieuse le déroulement des faits. Ce que Duchet appelle « l'écriture de la socialité » et qui renvoie à la présence d'une société de référence dans le roman est précisément ce que fait *Allah n'est pas obligé* en rendant lisible la lecture de la société du hors-texte marquée par l'événement des guerres. La socialité du texte ici se présente donc par les différents ancrages (événements politiques, pratiques sociales, dates, personnages historiques, repères géographiques et temporels, etc.) dans les sociétés libérienne et sierra-léonaise.

De manière générale, notons que le roman est strictement focalisé sur la reconstruction des deux drames collectifs. Il procède par une écriture qui favorise largement la proportion historique : les éléments sociohistoriques abondent, l'univers factuel va jusqu'à envahir le récit fictionnel qui intervient à un degré moindre. À travers le personnage de Birahima, Kourouma condense l'histoire politique du Liberia et de La Sierra Leone et successivement raconte les événements sanglants tels qu'ils se sont réellement déroulés dans les deux sociétés de référence. Comme le document historique, il sélectionne, procède à un découpage et organise les événements spécifiques et met en avant leurs étapes marquantes. À titre d'exemple, dans le cas du Liberia, le narrateur s'attarde sur l'assassinat du dictateur Samuel Doe qui constitue un événement phare d'autant plus que ce dernier a été victime d'une exécution publique qui a profondément choqué les esprits par sa dimension barbare<sup>833</sup>. L'extrait suivant qui relate les débuts de la guerre du pays dévoile la prédominance du discours informatif :

[...] la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'État militaire du pays voisin, la Côte-d'Ivoire.<sup>834</sup>

Quelques chapitres plus loin, c'est l'embrasement de la Sierra Leone en 1997 qui est exposé. Nous citons un large extrait afin de mettre en évidence l'écriture qui s'inspire du style journalistique :

Dès le début du mois d'août 1997, la Sierra Leone est ravagée par d'incessants combats. Elle est prise entre les bombardements [...du] contingent de L'ECOMOG [...]. Pour atténuer

<sup>833</sup> Voir : « Le président-dictateur Samuel Doe [...] fut dépecé. Il fut dépecé un après-midi brumeux dans Monrovia la terrible, capitale de la République de Liberia indépendante depuis 1860 » (KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 99).

<sup>834</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 104 -105.

le poids des pressions extérieures et intérieures, la junte essaie de desserrer l'étau. Elle sollicite l'aide de la Guinée pour relancer les pourparlers rompus le 29 juillet [...].

Dès septembre 1997, la Sierra Leone est privée de nourriture et de carburant. Elle connaît une récession dramatique, ce qui se traduit par l'arrêt de toute activité économique. Si les conséquences de l'embargo sont désastreuses pour l'économie, la guerre est aussi ruineuse pour la situation sanitaire du pays. En plus des obus de l'aéroport de Lungi occupé par des forces nigérianes, des bombardements sur des points stratégiques de la capitale, causent des dégâts matériels importants. Le contrôle strict des eaux territoriales empêche la circulation des bateaux, des chalutiers et des pirogues.

Les couches socioprofessionnelles, les fonctionnaires, les enseignants, les médecins et les étudiants, par réaction, ont lancé une opération de désobéissance civile provoquant le dysfonctionnement de l'administration sur fond de crise économique. (Dysfonctionnement signifie trouble, difficulté dans le fonctionnement.) Tout manque, les médicaments et surtout le carburant.<sup>835</sup>

Tel un reporter, Birahima s'attarde ici à exposer de façon chronologique et méthodique les moments clefs du début de la guerre en Sierra Leone. Le passage illustre le souci d'informer qui est flagrant dans tout le texte. Avec les renseignements denses et précis et une organisation linéaire des faits, l'écriture imite celle du reportage. À mi-chemin entre le style journalistique et le récit de voyage, l'écriture du reportage, dont le but est de rendre compte des événements réels actuels, est avant tout caractérisée par la dimension véridique et authentique dont elle se réclame. Comme le document historique, le reportage se présente comme une enquête menée sur un sujet précis qui relève de l'actualité sociale et politique. Se présentant comme sérieux, son but premier est de rendre compte des événements, d'informer et de transmettre du savoir au lecteur. La description est un aspect essentiel, car il s'agit de rapporter avec la plus grande exactitude ce qui a été vu. Dans cette perspective, le genre du reportage opte pour une organisation linéaire des faits racontés, nécessaire pour rendre le texte transparent.

On est, à n'en pas douter, dans un modèle d'écriture de crédibilité qui se focalise sur l'événement<sup>836</sup>. Notons, par ailleurs, le processus de véridiction avec l'insertion de toponymes référentiels (ex. : « Sierra Leone », « Guinée ») d'indices temporels (ex. : « août 1997 », « 29 juillet »), la précision des faits, le déploiement d'une écriture informative et descriptive. Cette stratégie d'ancrage dans le social à travers des repères bien établis caractérise également l'écriture de *Quand on refuse on dit non*. Elle mène à ce que le lecteur ne remette pas en question le caractère véridique du texte qui apparaît du coup comme un roman-reportage ou un docu-roman. Indiquons ici que le genre du reportage apparaît dans

---

<sup>835</sup> *Ibid.*, pp. 203-204.

<sup>836</sup> CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours d'information médiatique*, Paris : Nathan, coll. « Médias-Recherches », 1997, p. 60.

les deux œuvres comme un élément structurant de leur composition ; les éléments appartenant au genre du reportage frappent effectivement par leur nombre. Un premier aspect est le sujet du texte lui-même qui traite de l'actualité politique du Liberia, de la Sierra Leone et de la Côte d'Ivoire. Lors de ses entretiens, l'auteur ivoirien confie d'ailleurs qu'*Allah n'est pas obligé* est le fruit d'une commande urgente d'un groupe d'anciens enfants-soldats qui lui ont demandé d'écrire leur histoire dans une visée testimoniale. La naissance même de l'œuvre apparaît donc dès le début comme un projet de reportage sur un sujet précis confié à l'auteur. Pour revenir à notre analyse, remarquons que dès le début et jusqu'à la fin du récit, *Allah n'est pas obligé* abonde en informations denses et précises presque comme dans un reportage d'actualité. Et la citation suivante qui décrit la nouvelle crise politique et la remontée de violence en Sierra Leone en août 1997 suite au putsch du gouvernement Kabbah en mai 1997 l'illustre de nouveau :

Dès le 27 mai, le Conseil de sécurité, à l'issue de ses délibérations, « déplore vivement cette tentative de renversement et demande que soit immédiatement rétabli l'ordre constitutionnel ». Fait majeur, le Conseil de sécurité lance « un appel à tous les pays africains et à la communauté internationale pour qu'ils s'abstiennent de reconnaître le nouveau régime et de soutenir de quelque manière que ce soit les auteurs du coup d'État »<sup>837</sup>.

A l'évidence, le lecteur note que le roman vise premièrement à l'informer. Le caractère d'authenticité des événements rapportés est de nouveau constamment appuyé par la présence d'indices spatiaux (noms de pays, de villes, de quartiers existant réellement) et temporels. L'écriture ici se focalise sur la description des événements, rappelant en permanence sa dimension documentaire. Précisons ici que l'auteur reprend les propos exacts tenus par le Conseil de sécurité. Or si tout le roman est bâti sur l'incorporation de l'Histoire et de l'actualité politique du Liberia et de la Sierra Leone et si l'écriture du reportage joue un rôle important dans la construction du texte, cela n'empêche toutefois pas l'apport du romanesque et du poétique. L'inscription de l'imaginaire, le travail sur le langage, le recours à des figures de style, la mise en scène du parler ordinaire de la rue sont autant d'artifices utilisés qui « fictionnalisent » les événements historiques.

Dans l'ensemble, la société du roman construite dans *Allah n'est pas obligé* correspond donc à la société de référence. L'histoire événementielle constitue l'essence même du roman – une observation similaire vaut pour *Quand on refuse on dit non*. Cependant, force

---

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 217.

est de souligner que c'est bien la fiction qui la rend accessible et lisible. Certes, elle est bousculée par le récit historique, mais elle demeure bien présente chez Kourouma. Elle lui sert de prétexte à l'écriture et est la couverture qui lui permet de dénoncer les événements tragiques. Par ailleurs, elle participe à faire le lien entre les faits historiques et présente l'ensemble des éléments factuels inscrits dans le roman comme une lecture personnelle de l'Histoire par le romancier. En maintenant notre attention sur le processus de l'incorporation du monde historique dans l'univers fictionnel, observons la dynamique originale entre l'Histoire et la fiction chez Ngandu.

### *Aventure romanesque insolite dans En suivant le sentier sous les palmiers*

Si Kourouma a misé sur une interpénétration des deux univers où les éléments factuels sont particulièrement visibles et donc vérifiables, l'écrivain congolais Ngandu a lui opté pour une séparation claire et originale des deux univers. Rappelons dans un premier temps que son œuvre *En suivant le sentier sous les palmiers* est une réécriture d'un de ses premiers romans, *Le fils de la tribu* écrit dans les années 80. Il est lié à des événements tragiques<sup>838</sup> et sa réactualisation se fait, entre autres, en incorporant les drames qui ont frappé la RDC durant les années 90-2000 causant plus de trois millions de morts. Il est intéressant de noter que l'auteur intègre au récit fictionnel, à intervalles réguliers, des textes de type informatif et pamphlétaire, des fragments de témoignage ainsi que de longs extraits de reportage et de journaux. Ces textes factuels sont exclusivement axés sur les violences extrêmes en RDC et ils jouent un rôle clef dans la réception du roman, car la fiction romanesque qui se caractérise par une configuration métaphorique et poétique se révèle souvent plus complexe à déchiffrer.

*En suivant le sentier sous les palmiers* se distingue, en effet, par une écriture symbolique qui illustre l'écriture de l'écrivain de manière générale. En nous inspirant de la pensée de Philippe Mesnard nous disons qu'elle se présente comme un discours qui tente de résister à la « déculturation » qui précède « l'aliénation » et la destruction qu'engendre la guerre<sup>839</sup>. On peut ainsi l'interpréter comme une « manière de résister qui mobilise les ressources de la culture et de la langue »<sup>840</sup>. Contrairement au projet réaliste, qui postule

---

<sup>838</sup> Ce lien au réel du *Fils de la tribu* est confirmé par l'auteur lui-même dans l'entretien qu'il nous a consacré (NGANDU 2012, *op. cit.* pp. 17-18).

<sup>839</sup> MESNARD, Philippe (2004), *op. cit.*, p. 114.

<sup>840</sup> *Ibid.*



une écriture transparente et crée une illusion du réel donnant l'impression au récepteur d'avoir accès au monde réel tel qu'il est, la configuration symbolique ne représente pas directement les faits. Dès lors, l'univers métaphorique qu'elle élabore, plus opaque pour le lecteur, rend plus délicat l'accès à la connaissance de l'événement. Ainsi, c'est le discours informatif – donc réaliste – dense qui le borgne et traite de la situation de guerre en RDC qui va éclairer la lecture du récit fictionnel. C'est alors que l'écriture symbolique devient plus facilement accessible et que le lecteur saisi le traumatisme du protagoniste exprimé par ses égarements psychiques et physiques. Pendant qu'on suit ses errances folles et labyrinthiques, le récit factuel, en nous faisant découvrir un temps d'horreur nous fournit des outils pour interpréter le récit fictionnel.

*En suivant le sentier sous les palmiers* est un texte complexe qui présente différents niveaux de lecture. Le récit fictionnel raconte l'histoire de Munanga, protagoniste, rescapé d'un massacre en quête de son identité et de sa mémoire perdues. Et parallèlement, le récit factuel d'une certaine façon rend compte des désastres. Les deux récits se complètent : l'un nourrissant l'autre. Le premier, puisant dans l'imaginaire, exprime avec intensité la douleur humaine alors que l'autre, ancré dans le monde historique, décrit les atrocités et dénonce leurs auteurs. Cette stratégie intéressante semble efficace parce qu'elle parvient à proposer une écriture capable à la fois et avec la même intensité de capter les sentiments et l'esprit critique du lecteur. Car si le récit fictionnel remue le lecteur sur le plan émotionnel, le récit factuel exige de sa part un regard critique et politique comme nous pouvons le constater dans les deux passages ci-après mêlent le récit fictionnel et celui du factuel :

#### *Extrait 1*

Il [Munanga] s'est accroupi, étreignant un banc mouillé [...].

Il ne songe plus qu'à une seule chose : fuir.

Fuir les oiseaux rapaces. Des vautours carnivores aux serres crochues ? Fuir les mangles et les palétuviers en combustion. Fuir un soleil mort-né.

Le jour étouffé à son éclosion. Se dérober de la frayeur qui prend de l'ampleur d'instant en instant. Émerger de la brume. Et les cumulus sont clairsemés à présent par-delà un ciel moribond. Aux pourtours d'un univers triste et gris.

**RDC : l'ONU condamne les combats entre l'armée et le CNDP de Nkunda.**

*Le chef de la Mission de l'ONU en République démocratique du Congo (Monuc) Aland Doss a condamné avec « fermeté » les combats de jeudi 28 août entre l'armée et le mouvement du chef rebelle traître congolais Laurent Nkunda au Nord-Kivu (est), dans un communiqué reçu vendredi par l'AFP.*

« Le représentant spécial du secrétaire général de l'ONU en RDC condamne avec la plus grande fermeté les derniers combats [...].

Les violences se poursuivent, et les civils fuient toujours les zones de combats. Ils sont actuellement plus de 1,3 million de déplacés dans l'est de la RDC [...].

(d'après AFP)<sup>841</sup>

## Extrait 2

Il [Munanga] a tout oublié. Il n'aspire qu'à savourer le plaisir inespéré : une rivière à sa naissance. Les tempes battent. La vie bat, le corps vit. La nature discrète enserre. Des bras maternels. Lui, il n'a jamais connu la famille. La sensation d'une insécurité.

### **RDC : près de la moitié des populations de l'est « vit dans la peur »**

Près de la moitié des populations de l'est [...] a été menacée de mort, battue ou prise en esclavage par les groupes armés qui sévissent dans la région, indique un rapport [...]. Selon le document, « 23 % des personnes interrogées disent avoir été témoins d'un acte de violence sexuelle, et 16 % d'entre elles rapportent avoir été victimes de violence sexuelle<sup>842</sup>.

Tel que nous le constatons ici, l'œuvre dans sa globalité est bâtie sur les incursions de textes informatifs dénonçant et problématisant la situation critique dans certaines régions en RDC. De manière générale, nous indiquons qu'il s'agit d'extraits de journaux, de reportage ou d'autres documents d'actualité en ligne. L'auteur a privilégié des textes traitant de la situation politique chaotique et les combats. Les extraits sont accompagnés d'informations précises rendant ainsi compte du caractère atroce des violences et de leurs conséquences dramatiques sur les civils<sup>843</sup>. Dans la plupart des cas, les différentes sources sont indiquées avec des références bibliographiques (nom du journal, de l'auteur, du site/ou du blog, la date, etc.) démontrant la quête de crédibilité que vise le texte. Tout le roman est construit sur cette alternance entre énoncés fictionnels et factuels, tel qu'on peut le voir dans les passages cités. La présence dense des énoncés factuels semble nécessaire car ceux-ci instaurent un dialogue avec le récit fictionnel. Le matériau informatif intégré apparaît alors comme un gage de véracité. Il ancre l'écriture symbolique et poétique dans un contexte sociohistorique spécifique, lui donnant ainsi l'épaisseur référentielle qui lui fait défaut.

<sup>841</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 30.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>843</sup> Cf. « Cet ancien Chef Maï Maï s'est forgé une renommée nationale et internationale funeste à cause de tels actes d'anthropophagie, de meurtres, mutilations, saccages, viols, pillages, incendies des villages, détentions illégales, arrestations arbitraires, déplacements forcés, enrôlement forcé des mineurs, etc. » (*Ibid.*, p. 22).

L'importance de cette stratégie scripturaire se révèle surtout si l'on considère l'intention de témoignage ou de sensibilisation qui s'inscrit dans le projet romanesque de l'écrivain<sup>844</sup>.

Outre le croisement original qu'établit l'auteur entre l'Histoire et la fiction qui se distingue de l'approche de Kourouma et d'autres auteurs qui ont opté pour une stratégie similaire (mais avec une proportion historique moindre)<sup>845</sup>, un autre aspect à relever est son utilisation stratégique du paratexte. Il sera intéressant d'examiner ce point en considérant également d'autres fictions.

### **b. Le paratexte : passerelle stratégique de véridicité**

L'invasion du matériau informatif, historique et critique dans *En suivant le sentier sous les palmiers* commence dans le péri-texte (ou paratexte), lieu de passage et de transaction stratégique qui constitue une composante incontournable et déterminante de l'œuvre dont il oriente la lecture<sup>846</sup> ; sans oublier que les informations, indications ou précisions dont il est porteur établissent un pacte de lecture qui, d'entrée de texte, permet à l'auteur de gagner l'adhésion (au moins partielle) du lecteur. Présenté ainsi, le jeu avec le péri-texte peut, selon le type de texte et la visée recherchée, être déterminant pour la réception de l'œuvre. C'est non seulement le cas pour le roman de Ngandu, mais également pour d'autres fictions de notre corpus qui ont eu recours à des notes paratextuelles avec l'intention évidente d'orienter une lecture sérieuse en établissant – directement ou non<sup>847</sup> – le caractère « véridique » de leur roman. Tout se passe comme si l'auteur qui a eu recours à la fiction, fait du message paratextuel un panneau de signalisation pour indiquer au lecteur que le statut fictionnel est à prendre « au second degré », car le texte renvoie à une tragédie bien réelle. Et, par conséquent, il convient de le réceptionner avec un regard critique ou engagé.

---

<sup>844</sup> Pour l'auteur, l'écriture est une entreprise de résistance. Ainsi, comme il le laisse entendre clairement dans un entretien avec lui en 2011, dire et écrire l'Histoire des tragédies en RDC est un acte de combat symbolique « pour la vérité et la liberté », NGANDU, Pius Nkashama (2012), *op. cit.*, p. 13.

<sup>845</sup> Voir, par exemple, *Transit*, *Murekatete*, *Le feu sous la soutane* dont les univers fictionnels se caractérisent aussi par l'intégration d'éléments référentiels, historiques, géographiques, etc.

<sup>846</sup> GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuils, coll. « Points », 1987, p. 8.

<sup>847</sup> Si certains péri-textes (à travers la préface ou une note) situent les événements, leur chronologie et leurs acteurs (par ex. *Le feu sous la soutane*), d'autres se révèlent moins directs ou plus subtils en utilisant des dédicaces, des épigraphes ou d'autres extraits de texte qui fournissent des indications au lecteur quant à la teneur du texte (par ex. *Allah n'est pas obligé*, *En suivant le sentier sous les palmiers*).

Prenons l'exemple de *En suivant le sentier sous les palmiers* qui propose un jeu original avec le péritexte. Celui-ci comprend une partie intitulée « ANTÉ-LUDE » qui est composée d'un poème, d'un reportage et d'une préface pamphlétaire. Le poème qui a pour thème principal la douleur donne le ton. Il est suivi du reportage (évoqué plus haut) sur les violences sexuelles sur les populations féminines en RDC dans l'est du pays:

**Congo-reportage : « Dis-le, raconte-le »**

(*La Libre* : 07/05/2008)

[...]

Ici à l'est du Congo, dans la région du Nord et du Sud Kivu, elles ne sont pas nombreuses à avoir le courage de raconter l'enfer [...] qu'elles ont vécu. Ici le viol à grande échelle est devenu une arme de guerre à tel point que beaucoup de femmes et de jeunes filles auraient préféré mourir plutôt que de vivre ce qu'elles ont connu. Il n'y a pas de mot qui puisse qualifier cela.

*« Dis-le, raconte-le. Je t'en prie, même si cela te fait mal à toi, d'écrire cela. Même si cela fait mal à ceux qui te liront. Dis-le »*<sup>848</sup>.

L'incorporation de ce reportage au ton grave et au contenu tragique a une évidente visée de témoignage. Inséré dans le péritexte, il doit être approché comme une mise en contexte par rapport au sujet du roman. Il apparaît comme un accompagnateur du texte fictionnel dont le titre, mais également l'histoire elle-même, n'établit pas de liens explicites avec des tragédies guerrières. C'est alors au reportage, dans un premier temps, qu'il incombe d'ancrer la fiction dans une histoire plus concrète et réelle. Il s'agit donc non seulement d'orienter la réception de l'œuvre, mais également de gagner l'adhésion du lecteur. Ce texte factuel qui traite des violences extrêmes et de l'importance du témoignage peut, selon nous, être interprété comme un guide lors de la réception, mais surtout un « appareil rhétorique de persuasion » qui valorise le sujet du texte<sup>849</sup>. Intégré avant le début du roman, il met en évidence l'engagement de l'écrivain et conditionne le lecteur à accueillir le texte comme écriture de l'urgence.

*Le péritexte didactique et la fiction crédible*

Ces éléments paratextuels didactiques s'observent dans les œuvres visant un témoignage ou une conscientisation. Dans les fictions de notre corpus, ils tendent à opérer

<sup>848</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 7.

<sup>849</sup> GENETTE, Gérard (1987), op. cit., p. 201.

comme des indicateurs sur la dimension « véridique » du texte à venir. Ainsi, par l'entremise de la dédicace ou de la préface, ils donnent des informations plus ou moins explicites sur les événements historiques dont ils s'inspirent. On le voit par exemple dans les dédicaces de *Charly en guerre*<sup>850</sup> et de *Détonations et folie*<sup>851</sup>, ou encore dans la note informative qui précède le texte dans *Le Feu sous la soutane*<sup>852</sup>. Et on n'oublie pas la quatrième de couverture de *Johnny Chien Méchant*<sup>853</sup> qui lie explicitement les événements fictifs contés aux conflits meurtriers au Congo-Brazzaville. Ce faisant, ces indications incitent le lecteur, dès le départ, à identifier le texte comme porteur d'une vision critique et d'un drame humain qui s'enracine dans la réalité.

Examinons un dernier exemple, cette fois en nous appuyant sur la fiction romanesque de Serge Armand Zanzala, *Les « démons crachés » de l'autre république*. Ce texte, qui se distingue par son écriture hautement didactique et qui comporte tous les traits du texte écrit par un *écrivain*, comprend une dédicace, un avertissement et une introduction des plus singuliers. Les trois sont en lien avec les conflits qui ont frappé le Congo-Brazzaville de 1993 à 1997 et, à leur manière, ils tentent d'exprimer leur horreur. Ainsi, l'œuvre est dédiée aux victimes (certaines visiblement proches de l'auteur) et à leurs proches. Notons que la longue dédicace exprime le bouleversement de Zanzala, renforçant ainsi la dimension très engagée de l'œuvre. L'« Avertissement » et l'introduction attestent de la véracité du texte en situant les événements au Congo. Ainsi, l'« Avertissement » qui est pamphlétaire dénonce la responsabilité des acteurs politiques : « À l'image des automobiles qui fonctionnent avec du gasoil ou de l'essence, les régimes politiques congolais roulent avec du sang humain ». L'« Introduction » pédagogique qui suit souligne la dimension militante du roman et s'attarde sur la peinture des conséquences dramatiques : « entre 1993 et 2002, le Congo a

---

<sup>850</sup> Cf. « A tous les enfants d'Afrique et du monde qui font une guerre qui n'est pas la leur ».

<sup>851</sup> Cf. « A tous ceux qui / La tête bourdonnante encore de détonations / Les yeux distinguant à peine / Dans le brouillard du présent / Ont dû peindre l'avenir / Avec pour seules couleurs / Le jaune blafard / D'un espoir claudiquant / Et le rouge brûlant / du sang des parents et amis disparus » (La marque « / » désigne l'alinéa tel qu'il apparaît dans la dédicace).

<sup>852</sup> Cf. « Le 6 avril 1994, l'avion du président du Rwanda, Juvénal Habyarimana, est abattu au-dessus de l'aérodrome de Kigali alors qu'il rentrait d'un sommet régional en Tanzanie [...]. Immédiatement après commence le génocide de plus d'un million de Tutsis et de Hutus modérés, perpétré par l'armée gouvernementale rwandaise et les miliciens hutus. [...] »

<sup>853</sup> Cf. « Congo, en ce moment-même. Johnny, seize ans [...]. Dongala montre avec force comment, dans une Afrique ravagée par des guerres absurdes, un peuple tente malgré tout de survivre et de sauvegarder sa part d'humanité ».

connu des guerres civiles politiques très meurtrières : plusieurs milliers de personnes tuées et plusieurs centaines d'autres portées disparues »<sup>854</sup>.

Comment interpréter de tels messages paratextuels ? Il y a un évident objectif d'encourager une réception engagée du texte. Il s'agit de retenir l'attention du lecteur sur la matière traitée et non la forme. On peut donc interpréter le périphrase didactique tel qu'on l'observe dans *Les « démons crachés » de l'autre république* (mais également dans d'autres textes similaires<sup>855</sup>) comme un plaidoyer pour la transmission d'un message important qui nécessite l'attention sensible du lecteur. On insiste ici sur Genette qui soutient que la préface qui, chez lui, désigne tout type de texte « liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe [...] à propos du texte qui suit ou qui précède »<sup>856</sup>, vise surtout à valoriser l'œuvre dans son fond et non sa forme. Elle valorise le *sujet* : « si je ne suis pas [...] à la hauteur de mon sujet, vous devez néanmoins lire mon livre, pour sa « matière »<sup>857</sup>. Et cela est particulièrement vrai pour les textes de Zanzala ou de Kodja-Ramata dont l'écriture didactique apparaît surtout comme un moyen de communiquer et de délivrer un pressant message. Dans le cas précis de ces textes dits « de l'urgence », les messages paratextuels didactiques prennent conséquemment toute leur importance.

Si toutes les fictions de notre corpus ne suivent pas le schéma pédagogique et qui exploite le *pathos* des « *Démons crachés* » de *l'autre république*, les éléments paratextuels qu'on observe (comme dans *Le feu sous la soutane*, *En suivant le sentier sous les palmiers*, etc.) visent à signifier la dimension « vraie » du texte et ainsi orienter une réception critique. En l'absence d'éléments référentiels historiques, géographiques, etc., le récit fictionnel en lui-même ne peut concrétiser ou garantir sa portée réflexive ou testimoniale. Et c'est dans cette perspective que le périphrase, notamment la préface s'avère important, voire vital. Car c'est en situant les faits et en reliant le récit fictionnel au monde historique que l'auteur parvient à faire aboutir son projet de sensibilisation. En indiquant d'entrée de texte la dimension « véridique » du roman, le périphrase constitue un enjeu stratégique afin d'assurer la crédibilité du récit de fiction. Mais aussi, n'oublions pas que dans ce cas précis, il tend à rendre le texte plus « attractif » aux yeux du lecteur qui se montre plus réceptif aux histoires

<sup>854</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 9.

<sup>855</sup> Dans le même genre nous signalons les textes romanesques *Les enfants de la guerre* et *Le musée de la honte* de Noel-Kodia Ramata et Jean-Michel Mabeko Tali, auteurs que nous qualifions aussi d'écrivains.

<sup>856</sup> GENETTE, Gérard (1987), op. cit., p. 164.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 201.

inspirées de faits réels. Subséquemment, ce dernier est susceptible d'y adhérer. De plus, c'est la transmission d'une connaissance sur une tragédie historique potentiellement largement ignorée par le lecteur qui est assurée. Et compte tenu du lectorat des littératures africaines francophones qui demeure essentiellement occidental, la mise en contexte que permet le péri-texte, tel que nous avons pu le noter, prend alors toute son importance.

\*\*\*\*

Nous avons tenté d'explorer dans cette partie le traitement des tragédies historiques au sein du récit fictionnel. Au terme de nos analyses, les stratégies discursives originales révèlent le phénomène d'hybridité textuelle qui apparaît comme une conséquence logique de « l'expérience du dire » que fait l'écrivain des conflits et des violences de masse. Il met en avant la complexité de la mise en récit d'événements de violence extrême chez le tiers et indique la crise du langage face au réel qui s'effrite, mais il dévoile aussi les ressources infinies du langage qui s'engage dans la résistance.

#### 5.2.1.1.3. Constats et interrogations

Comme nous l'avons vu dans *Allah n'est pas obligé*, *Tarmac des hirondelles* et *En suivant le sentier sous les palmiers*, les écrivains ont eu recours à diverses formes d'écritures (réaliste, symbolique et poétique). Ils n'ont pas hésité à faire appel au genre factuel en mimant tantôt le document historique ou en se rapprochant plutôt du style journalistique notamment, le genre du reportage. Cette réunion de plusieurs styles au sein d'un même espace textuel sera maintenant examinée.

##### **a. L'éclatement des genres : l'exemple du docu-roman**

Avant de faire le rapprochement entre les tragédies historiques et la fragmentation qui caractérise les créations de nos auteurs, situons quelque peu le phénomène de l'éclatement des genres qui est lié aux bouleversements sociohistoriques.

Selon Michel Murat dans l'article « Comment les genres font de la résistance », « l'éclatement des genres suppose que la littérature devienne un ensemble homogène,

indifférencié »<sup>858</sup>. La poésie en prose, la comédie, le récit factuel, fictif, autobiographique, la chronique, le reportage, la littérature fantastique et réaliste sont autant de genres pouvant se rejoindre dans un même espace textuel.

L'époque moderne, caractérisée par la globalisation, est une ère du métissage qui encourage le croisement des frontières culturelles, ethniques et religieuses. L'effacement des frontières se fait en faveur d'une identité multiple et le domaine de la littérature « dite sérieuse ou noble »<sup>859</sup>, marqué par l'émergence de textes privilégiant l'hybridité, la promiscuité générique et l'intertextualité, n'y échappe pas. La critique parle d'« éclatement des genres » où il serait question de « subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénique, de fatras inclassable »<sup>860</sup>. Murat note ainsi que par rapport aux œuvres littéraires du 19<sup>e</sup> siècle, on constate effectivement un certain « affaiblissement du principe de différenciation générique »<sup>861</sup>. Les rigidités taxinomiques jadis imposées sont remises en question donnant la primauté à la liberté de la création où l'écrivain façonne son texte selon son désir et moins selon des normes ou des critères prescrits. Si la pureté générique est donc largement transgressée pour donner lieu à un renouvellement des formes caractérisé par l'hybridité générique, on observe ce trait aussi dans les créations africaines contemporaines. Ainsi on songe aux romanciers contemporains désignés comme étant les écrivains de la nouvelle génération (Calixte Beyala, Ken Bugul, Véronique Tadjo, Abdourahman Waberi, entre autres) dont les œuvres se signalent par une écriture « multiple » au carrefour de différents genres littéraires. On constate donc que le milieu littéraire de l'Afrique francophone produit, lui aussi, une littérature conséquente se signalant par le brouillage des différents genres et formes d'écriture.

L'écriture de la guerre a largement participé au processus d'éclatement des genres, et on peut aussi penser à la littérature de la Shoah qui demeure une référence majeure compte tenu des travaux critiques disponibles. Traitant de la question de la représentation de l'Holocauste, Régine Robin note qu'elle aurait produit « une crise dans l'histoire qui

---

<sup>858</sup> MURAT, Michel, « Comment les genres font de la résistance », in DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *op. cit.*, p. 21.

<sup>859</sup> Selon Schaeffer, la littérature de divertissement, c'est-à-dire le roman d'amour, la science-fiction, le roman policier etc., n'est pas traversée par ce phénomène. SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires d'hier et d'aujourd'hui », in DAMBRE, Marc ; GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 11-12.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>861</sup> MURAT, Michel, *op. cit.*, p. 22.



bouleverse les catégories, les modes d'approche, les raisonnements »<sup>862</sup>. Devant un événement qui déborde l'imagination et le pouvoir de la représentation, nombreux sont les écrivains, rescapés ou non, qui ont douté de leur capacité à mettre en récit ce vécu. L'approche fictionnelle de la Shoah a eu un profond impact sur l'écriture romanesque. Celle-ci a en effet connu un bouleversement, l'éloignant progressivement des modèles littéraires dits traditionnels ou classiques. Et l'ère contemporaine laisse voir le développement d'« écritures hors-genre pour rendre compte de l'événement. Genres hybrides, inachevés, ni fictionnels, ni historiques ni récit, ni explications ».<sup>863</sup> C'est ainsi que le discours théorique s'est retrouvé devant des formes d'écriture inédites, de nouvelles approches esthétiques littéraires auxquelles nous exposent les fictions de notre corpus également, confirmant le lien étroit entre les crises sociohistoriques et la rupture des formes dans le milieu artistique.

Les nouvelles créations qui émergent dans le sillage des crises extrêmes tendent souvent à se structurer en adéquation avec le temps de tumulte. Nos différentes analyses plus haut ont révélé les tendances scripturaires nouvelles et originales dans nos romans<sup>864</sup>. Nous avons vu qu'en déployant une écriture plurielle qui s'inspire à la fois de la fiction réaliste, du roman historique et du reportage, l'espace romanesque a procédé à la « romanisation »<sup>865</sup> des autres genres littéraires. Le roman, genre indéfini, malléable à l'infini qui se cherche en permanence, attire à lui d'autres formes qu'il s'approprie. Marthe Robert évoque la permanente mobilité créative qu'il offre en se nourrissant perpétuellement d'autres formes d'écriture :

[...] rien ne l'empêche [le roman] d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée<sup>866</sup>.

Son caractère ouvert et extrêmement souple, fait de lui le genre idéal pour en accommoder d'autres – dont ceux généralement jugés plus sérieux tels le documentaire, le texte historique, l'essai, le reportage. C'est ainsi que les écritures factuelles et fictionnelles

<sup>862</sup> ROBIN, Régine « Autour de la notion de représentance chez Paul Ricœur », in CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *op. cit.*, p. 106.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>864</sup> Bien sûr, cette hybridité textuelle ne concerne pas uniquement le genre romanesque. Les textes difficilement classables que sont *L'ombre d'Imana* où le récit factuel croise le récit fictionnel ou encore *Rêves sous le linceul* qui rassemble des textes divers (poétiques, fictionnels, épistolaires...), le prouvent bien.

<sup>865</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 472.

<sup>866</sup> ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset, 1972, p. 15.

ont convergé, conférant à la création romanesque de certains écrivains une dimension informative. L'hybridité textuelle qui signale les œuvres résulte donc de l'exploitation de la plasticité du roman qui lui permet d'incorporer d'autres genres à travers le processus de « romanisation » qui libère les autres genres « de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées »<sup>867</sup>. Des œuvres telles *Allah n'est pas obligé*, *Murekatete*, *Quand on refuse on dit non*, *En suivant le sentier sous les palmiers* ont absorbé des éléments de l'écriture journalistique et notamment le reportage. Ce faisant, elles ont « romanisé » le genre du reportage sans toutefois le soumettre à des canons qui ne sont pas les siens. Au final, elles sont des fictions avec une dimension de document, dimension qui varie bien sûr selon les cas.

En l'occurrence, le roman permet la pratique d'une écriture hétérogène où le romancier, tout en étant fabulateur, se fait parallèlement historiographe, journaliste, sociologue, ethnologue, au sein d'un même espace textuel. C'est, par exemple, le cas de Kourouma qui raconte l'histoire des guerres civiles au Liberia, en Sierra Leone et en Côte d'Ivoire. Les deux récits fictionnels sont contaminés de faits historiques et c'est là où réside leur spécificité. Un texte tel *Allah n'est pas obligé* est, en effet, totalement dépendant de la vérité historique qui est au fondement de sa création. À plusieurs niveaux, nous l'avons vu, le roman se rapproche du récit historique et du reportage. La prédominance du récit factuel questionne son statut d'œuvre de fiction et le rend assimilable au genre documentaire. De plus, l'écriture informative, descriptive et didactique qui le constitue renforce cette impression. Plus exactement, on pourrait voir en lui un texte qui rappelle le genre « roman-document » ou plus communément appelé le docu-roman.

Ce genre récent, en vogue après la Seconde Guerre mondiale, se distingue par son rapport étroit avec un événement ou un fait-divers qu'il se propose de raconter et d'éclairer méthodiquement. Le roman-document est un genre où la technique romanesque se met strictement au service du réel, tandis que le roman se fait document(aire). Fusion de roman et du journalisme, il se présente généralement comme une sorte de dossier que l'écrivain, qui se fait documentaliste, constitue sur un événement précis. La dimension factuelle, informative, véridique et objective caractérise son écriture et la narration, comme le document historique, qui raconte un passé, sert en quelque sorte de voie/voix aux faits. Nos

---

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 472.

différentes analyses plus haut ont montré qu'à l'exception de l'objectivité de l'écriture, on retrouve des traits du roman-document dans *Allah n'est pas obligé* (insertions de nombreux indices historiques, spatiaux et temporels, etc.). Ainsi, en s'appuyant directement sur des faits avérés et une connaissance par la preuve documentaire, les écrivains reconstituent les événements et vulgarisent un savoir sur eux. De la même manière, mais à un degré moindre et avec leurs spécificités propres, nous rappelons que les textes *En suivant le sentier sous les palmiers*, *Le feu sous la soutane*, *Murekatete* sont aussi des sortes de docu-roman<sup>868</sup>.

### **b. L'hybridité textuelle ou le malaise dans la fiction**

Ce recours massif au factuel, tel que nous avons pu le constater notamment chez Kourouma et Ngandu, illustre les multiples stratégies que déploient les auteurs de notre corpus dans l'espace fictionnel afin d'assurer la transmission d'un savoir les violences guerrières<sup>869</sup>. Si l'éclatement de l'espace romanesque renvoie symboliquement au chaos des tragédies et est l'expression même de la difficulté de la mise en récit des faits, n'indique-t-il par ailleurs pas une faille du récit fictionnel dans la prise en charge de récents événements traumatiques collectifs ?

Dans un article traitant de l'éclatement des genres dans le roman, Henri Godard évoque la « crise de la fiction » dans l'immédiat de l'après-guerre de 1945 chez des romanciers européens<sup>870</sup>. Ce rejet de la fiction qui fait suite aux événements qui venaient de s'abattre sur l'Europe, note l'auteur, est le refus d'une écriture perçue comme ludique, superficielle, illusionniste et feinte. En considérant *Allah n'est pas obligé* et *En suivant le sentier sous les palmiers* – mais également les autres fictions opérant selon un schéma similaire ou proche – ne peut-on pas interpréter l'intégration intensive du factuel comme étant l'expression d'un malaise ou d'un scepticisme vis-à-vis de la fiction ? Comme le signe de son impuissance à représenter et à porter seule un événement traumatique collectif. Par ailleurs, leur position d'écrivains tiers n'accentue-t-elle pas ce malaise ? Enfin, le recours au factuel, en tant qu'expression de cette incertitude, suggère-t-il les limites du discours fictionnel dans la retranscription du réel éclaté de la guerre et des violences de masse ? Car ces nombreux éléments factuels apparaissent comme des béquilles qui soutiennent la

<sup>868</sup> Voir aussi le roman *Sous les tropiques du pays bafoué* de Benoît Kongbo, *op. cit.*

<sup>869</sup> Voir aussi chez Zanzala, Sehene, Ilboudo, Tadjio, etc.

<sup>870</sup> GODARD, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in DAMBRE, Marc ; GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *op. cit.*, pp. 81-82.

représentation fictionnelle de l'événement traumatique. C'est un processus qui, semble-t-il, vise à garantir, d'une part, la visibilité de l'événement auprès d'un lectorat étranger aux faits guerriers. Et d'autre part, en signifiant au lecteur la dimension véridique du roman, le texte force ce dernier à le recevoir dans un but critique et mémoriel.

Pour voir plus clair dans ces interrogations complexes, citons Ngandu dont les propos tendent à soutenir nos observations. Ainsi, à la question de savoir si l'invasion de l'univers fictionnel par un matériau informatif dense ne traduirait pas également chez l'écrivain « l'expression d'un doute à propos de la capacité de la fiction à prendre en charge une tragédie dont la mémoire est encore vive »<sup>871</sup>, notre interlocuteur répond en ces termes :

P. N. NGANDU : Elle [votre observation] est exacte, et elle rend bien compte des aspects prospectifs de cette aventure romanesque : ni vision prophétique, ni poésie de la souffrance, mais un « dire » de l'intense douleur des hommes devant la mort absurde<sup>872</sup>.

L'aventure romanesque ou encore l'expérience du dire qu'évoque l'auteur congolais s'observe aussi sur le plan narratif qui laisse voir, là encore, l'empreinte de l'éclatement. La question de l'énonciation de la guerre travaillée par la rupture nous intéresse ici. Et nous la travaillerons en nous concentrant sur deux points : la focalisation multiple et le traitement de la langue.

### **5.2.2. Guerre et narration : éclatement de dehors, éclatement de dedans**

A travers la narration qui est un élément fondamental de l'écriture romanesque, l'écrivain tente de faire transparaître la substance diégétique. C'est-à-dire qu'il travaille la structure narrative qu'elle soit en harmonie avec son sujet d'écriture<sup>873</sup>. Si une relation étroite est admise entre la forme (c'est-à-dire la structure et l'organisation formelle de la

---

<sup>871</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2012), *op. cit.*, p. 21.

<sup>872</sup> *Ibid.*

<sup>873</sup> Le lien entre la forme et le fond est pensé dans ces termes chez Parfait Diangue, auteur d'une thèse sur l'œuvre de Kourouma : « D'un roman à l'autre, une structure narrative pourrait s'adapter à la structure sociale qui gouverne l'intentionnalité de création du romancier ; en d'autres termes, chaque roman dans son organisation narrative corrobore la période historique par le narrateur. Il y a donc une intime relation entre la forme, c'est-à-dire l'aspect structurel de la narration, son organisation formelle et le fond qui renvoie à la fois au sens immédiat de l'histoire narrée, de la diégèse et à l'interprétation qui peut en découler, notamment l'histoire de la société de l'auteur et tous ses corollaires », DIANGUE, Bi Kacou Parfait, *op. cit.*, p. 89.

narration) et le fond, il s'agit d'observer comment l'écrivain de la guerre reproduit le désastre dans le système narratif. Autrement dit, nous verrons de quelle façon nos auteurs font ressortir le sentiment d'apocalypse à travers la structure narrative de leur roman.

Cette dernière sous-partie s'intéresse aux modalités discursives et au dispositif narratif afin d'observer la double connexion qui s'établit entre l'histoire des guerres et la structure romanesque. Elle présente dans les grandes lignes les stratégies narratives employées qui se signalent, là encore, par la rupture et l'éclatement. De manière générale, la polyphonie des voix, la diversité des tons, l'oralité ou encore la langue éclatée et réinventée sont autant de tendances récurrentes observées qui indiquent l'élaboration d'une structure narrative qui tend à être en adéquation avec l'atmosphère de désintégration. En prenant comme textes de référence *Allah n'est pas obligé* et *Johnny Chien Méchant*, nous faisons le point sur ces aspects, sans toutefois opter cette fois-ci pour des lectures approfondies. D'une part, il importe de ne pas s'éloigner de la problématique de notre recherche qui se focalise sur la représentation des violences extrêmes et la radicalisation du discours littéraire. De l'autre, force est de noter que les points évoqués ici reviennent régulièrement dans nos différentes analyses textuelles. Enfin, si les deux romans cités plus haut sont nos points de repère, des renvois à d'autres textes se feront parallèlement.

### 5.2.2.1 Multiplicité des points de vue

#### *Du « je » au « nous » dans Allah n'est pas obligé*

Narré à la première personne, *Allah n'est pas obligé* se présente comme un témoignage authentique avec Birahima qui dès l'ouverture annonce qu'il entend raconter son histoire<sup>874</sup>. Au fil de la lecture, le roman se présente comme un récit auto-centré où la figure du « je » est omniprésente. De manière excessive, le « moi » du narrateur autodiégétique investit le texte jusqu'à produire, par moments, une atmosphère de saturation qui tend à obscurcir la lisibilité du texte et à freiner sa fluidité comme nous pouvons le voir ici :

---

<sup>874</sup> Cf. « Moi j'ai tué beaucoup d'innocents au Liberia et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat. [...] Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout », KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 12.

Vint *mon* tour. *J'ai* pas laissé *me* monter sur les pieds, *moi* aussi. *J'ai* chialé comme un enfant pourri : « Enfant-soldat, small soldier, soldat-enfant, *je* veux devenir un enfant-soldat, *je* veux aller chez *ma* tante à Niangbo ». Ils ont commencé à *me* déshabiller et *moi j'ai* continué à chialer, à chialer : « Small soldier, *moi* enfant-soldat. *Moi* soldat-enfant ». Ils *m'ont* commandé de joindre la forêt, *j'ai refusé* et suis resté de bangala en l'air. *Je m'en* fous de la décence. *Je suis* un enfant de la rue. *Je m'en* fous des bonnes mœurs, *j'ai* continué à chialer [nous soulignons]<sup>875</sup>.

De nombreux passages de ce genre sont à lire dans le roman. Ce « je » obsessionnel qui s'incruste, prolifère et s'impose dans le texte dévoile selon nous l'état d'esprit très angoissé du narrateur. Son récit auto-centré se présente alors comme une logorrhée où transpire le flux de sentiments d'incompréhension, d'impuissance et de violence latente. Kourouma accentue le malaise de Birahima en subvertissant la forme. Le désordre textuel souligné par l'emploi d'une syntaxe décousue faite de phrases, de répétitions et par l'utilisation d'un langage ordinaire vulgaire, entre autres, est le résultat de cette démarche subversive. Et c'est au cœur de ce chaos qu'on observe progressivement, l'inclusion d'un « nous ». Ainsi, au plus fort de l'horreur, Birahima délaisse son « je » envahissant pour inclure l'Autre, les autres victimes. Il passe alors du « je » au « nous » et se met à raconter l'histoire de ses amis enfants-soldats disparus. Le passage d'un récit auto-centré à un récit collectif s'observe à mesure que le narrateur fait l'expérience de la violence. Il ressent visiblement l'urgence de dire que ces guerres engendrent une douleur collective. Il s'agit de rappeler que les violences déchirent et anéantissent un groupe, une communauté d'individus. En somme, en disant la souffrance d'autres hommes et de femmes, le narrateur met en avant une même condition humaine du malheur.

Le récit collectif est rendu possible à travers l'incorporation de micro-récits à l'intérieur du macro-récit. Précisons ici que ces micro-récits sont les « oraisons funèbres » dites à la mémoire des compagnons morts pendant les combats comme l'illustre l'extrait suivant :

Quand un enfant soldat meurt, on doit donc dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat [...]. Je le fais pour Sarah[...]. Le père de Sarah s'appelait Bouaké ; il était marin. Il voyageait et voyageait, ne faisait que ça et on se demande comment il a pu avoir le temps de fabriquer Sarah dans le ventre de sa mère. Sa mère, elle vendait du poisson pourri sur le grand marché de Monrovia et, de temps en temps s'occupait de sa fille<sup>876</sup>.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 90.

A l'évidence, ces oraisons ont une fonction testimoniale et donnent une dimension humaine aux enfants-soldats qui sont souvent présentés comme des êtres déshumanisés dans le macro-récit<sup>877</sup>. Raconter leur histoire à travers ces oraisons dont on dénombre six s'apparente alors à un acte de (re)humanisation. Cette élaboration des oraisons funèbres affiche une volonté de construire des tragédies individuelles au sein de ce drame collectif. L'auteur entend singulariser la souffrance des victimes, leur donnant ainsi une identité, un visage et une histoire. Le faire pour les enfants-soldats permet de souligner avant tout que sont des êtres innocents exploités et pervertis par des adultes monstrueux. Raconter leur histoire devient donc un moyen symbolique par lequel l'auteur tente de leur rendre cette part d'humanité qui leur a été enlevée brutalement et de façon arbitraire. Au-delà, les oraisons donnent une consistance au récit du narrateur autodiégétique et inscrivent le roman dans le réel. On peut également les lire comme un moyen pour authentifier et mystifier, c'est-à-dire que le lecteur, grâce à ces témoignages, est amené à croire que tout ce qu'il lit s'est réellement produit<sup>878</sup>.

Mais surtout, on peut les approcher comme des micros-récits qui brisent la parole monologique de Birahima pour y instaurer d'autres voix et d'autres histoires. C'est une stratégie qui donne la parole aux victimes, chacune avec son parcours propre. À travers le personnage de Muna dans *Tarmac des hirondelles* on retrouve une stratégie proche. Le jeune narrateur utilise souvent le « nous » dans sa narration, on retrouve l'idée du récit collectif qui passe par le narrateur autodiégétique. Le « nous » de Muna renvoie toujours à ses jeunes compagnons de guerre. C'est un « nous » qui raconte leur expérience pendant la guerre et qui veut insister sur la dimension massive du phénomène des enfants-soldats. Mais aussi, en se présentant comme une voix collective, il donne une dimension plus forte au roman (ex. : « *nous avions* entre huit et douze ans. *Nous étions* des hommes » ; « *nous ne vivions* que dans les forêts environnantes. *Nous nous cachions*. *Nous eûmes* très peu de temps pour apprendre à tuer » ; « *C'était notre pote-poing*. Il avait compris que *nous avions* besoin de son sacrifice quotidien pour *nous* consoler d'être rejetés » et ainsi de suite<sup>879</sup>). Tout se passe comme si, en employant le « nous », le narrateur disait au lecteur : « il ne s'agit pas d'une histoire singulière, mais bien d'une réalité tragique collective. Alors écoutez-

<sup>877</sup> Voici un extrait : « Parmi les enfants soldats morts, il y avait Siponni la vipère. Je me fais un devoir de dire l'oraison funèbre de Siponni [...]. Lui, Siponni, c'est l'école buissonnière qui l'a perdu. Il était au cours élémentaire deux à l'école de Toulepleu [...] », *Ibid.*, p. 204-205.

<sup>878</sup> C'est là une autre stratégie qui donne à la fiction un caractère convaincant.

<sup>879</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 13, 15, 18. Nous soulignons.

nous ! ». Comme dans *Allah n'est pas obligé*, il y a une volonté de multiplier les visions et de « démocratiser » la parole des victimes. Au-delà, il ressort de l'incorporation de ces micro-récits dans le macro-récit de Birahima, une structure entrecoupée qu'on peut symboliquement mettre en lien avec l'univers social en état de désintégration. Les six micro-récits brisent manifestement la linéarité de la structure narrative. Et une telle interprétation nous permet de lire le chaos de la guerre à l'intérieur de l'espace narratif éclaté du roman.

Différemment, et de manière plus explicite, *Johnny Chien Méchant* propose un discours multiple. C'est ce que nous verrons par la suite.

### *Johnny Chien Méchant et les deux expériences guerrières*

Dongala a opté pour une approche plurivoque en donnant la parole à deux narrateurs : la victime Laokolé et Johnny, l'enfant-soldat bourreau. Les deux narrateurs autodiégétiques sont, en alternance, responsables de la narration. Ainsi, chacun prend successivement en charge un chapitre entier. C'est alors un relais méthodique de la parole qui commence et se poursuit durant tout le roman sans que l'écrivain n'ait séparé les deux récits qui, du coup, ne sont pas présentés dans leur totalité<sup>880</sup>. De ce fait, tout le roman est construit selon le principe d'une double narration simultanée qui hache les deux récits en plusieurs séquences de sorte à ce que les deux histoires concordent et s'enchaînent.

En inscrivant deux narrateurs qui racontent leur expérience parallèlement, l'auteur donne une fonction testimoniale au roman. La notion du témoignage fait appel à la question du point de vue et en ce sens, la double perspective que propose Dongala sur un même événement se révèle ingénieuse. Car les deux points de vue s'opposent en permanence selon l'expérience de chacun. Elle celle-ci s'avère sensiblement différente, comme les deux citations suivantes peuvent l'illustrer. La première montre Laokolé, victime, qui observe tragiquement et de façon impuissante l'exécution froide d'un enfant qui vendait des fruits :

---

<sup>880</sup> Concrètement, le chapitre 1 commence avec le récit de Laokolé (première narratrice du roman) qui se prépare à fuir la guerre accompagnée de son petit frère et de sa mère après avoir pris connaissance d'un nouveau pillage général. Et il se termine avec Laokolé s'occupe de sa mère handicapée. Le chapitre 2 intitulé « Johnny dit Lufua Liwa » met en scène Johnny pour la première fois. Il est le second narrateur autodiégétique et comme Laokolé dans le premier chapitre, il commence le récit de son histoire durant la guerre civile. A l'instar de Laokolé, il évoque le pillage général auquel il a participé. Toute la structure narrative du roman est ainsi construite sur une alternance de points de vue entre la victime et le bourreau. Par exemple, au chapitre 3, le récit de Laokolé reprend là où il avait été laissé à la fin du chapitre 1. Et on observe la même tendance narrative à la fin du chapitre 3 où Dongala arrête brutalement le récit de Laokolé pour insérer dans le chapitre 4, la suite du récit de Johnny là où il avait été arrêté au chapitre 2. Et ainsi de suite.



Notre pays de merde venait une fois de plus de tuer un de ses enfants. J'ai sangloté sans retenue, avec de violents soubresauts et des hoquets sonores, maintenant que les miliciens avaient disparu [...]. Maman a essayé de me calmer et de me consoler, mais j'ai continué à pleurer. Je ne sais pas si je pleurais mon amie ou cet enfant que je ne connaissais pas. Je pense que je pleurais les deux. Quel est ce pays qui tuait de sang froid ses enfants ?<sup>881</sup>

A l'opposé de Laokolé, Johnny vit le temps de la guerre dans l'excitation et la violence absolues. Les activités quotidiennes de pillages, de viols et de meurtres sont fièrement revendiquées :

Je me suis approché. J'ai regardé à travers les vitres qui avaient volé en éclats ; cinq cadavres [...] tous baignaient dans leur sang. Un tireur d'élite comme moi manquait rarement sa cible. [...] On n'échappe pas à Matiti Mabé, le chef des Tigres Rugissants<sup>882</sup>.

Comme nous le voyons, Laokolé porte le regard de la victime qui subit les violences et observe avec horreur les désastres. Sa vision se distingue par sa dimension critique qui lui permet de tenir un discours complexe sur les phénomènes qu'elle observe. Sa perception du temps de la guerre qu'elle associe aux notions de destruction, de déshumanisation, de perte, de douleur et de mort s'oppose radicalement à celle de Johnny qui le perçoit comme un temps d'abondance et d'allégresse qui lui permet de piller, de commander et de transgresser. La guerre lui donne un passe-droit et un statut de pouvoir qu'il n'aura jamais en temps de paix. C'est donc en étant animé de ce sentiment de toute-puissance et de l'idéologie de violence qui circule dans sa société qu'il fait l'expérience des violences.

Au final, cette narration fondée sur une multiplication de points de vue met en scène deux regards diamétralement opposés décrivant un même événement. La perception singulière de chacun contribue à donner une dimension plus large, plus tragique et plus complexe à l'événement. A l'évidence, il s'agit d'une stratégie narrative recherchée qui s'avère très originale et particulièrement efficace pour circonscrire les tragédies avec intensité et en refusant tout regard simpliste. En construisant le récit de Johnny qui est violent et suscite un sentiment d'indignation et d'obscénité lorsqu'il décrit ses actes de cruauté, Dongala propose une vision singulièrement brutale et choquante de la guerre. Voir les atrocités de la perspective du bourreau est une expérience violente pour le lecteur. Elle force ce dernier à approcher les faits de violence extrême à partir d'un regard qui ne conçoit pas le bien et le mal comme lui et dont les repères ne sont pas les mêmes. Découvrir

---

<sup>881</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 71.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 88.

l'expérience de la guerre par le prisme du bourreau soulève donc des questions d'ordre éthique liées à la figuration de la cruauté, de la mort et de la douleur de l'autre, sur lesquelles nous reviendrons. Mais contentons-nous ici de saluer cette double focalisation qui brise toute linéarité dans le texte et parvient à donner une vision plus complexe qui permet de mieux traduire la dimension à la fois horrible, excessive et insaisissable de l'expérience de violence extrême.

Pour terminer, signalons que *Murambi, le livre des ossements* (2000) de Diop et *Transit* (2003) de Waberi figurent parmi les romans qui témoignent d'une narration construite selon plus ou moins le même schéma. C'est-à-dire qu'ils proposent une narration multiple avec différents narrateurs qui se relaient la parole. Les fictions construites sur ce modèle affichent nettement leur volonté d'approcher les événements selon divers points de vue afin de proposer différentes lectures, y compris les plus dures et polémiques. L'objectif, assurément, est de faire le lecteur découvrir, en même temps que les horreurs, la dimension insaisissable et inconcevable des violences guerrières. Mais il nous semble aussi important d'ajouter que cette multiplicité des points de vue, dans un même temps, révèle chez l'écrivain toute la complexité de la représentation de l'événement traumatique collectif.

#### 5.2.2.2 La langue bousculée et éclatée

Par l'expression « langue éclatée » et « bousculée » nous entendons une opération visant à perturber la langue pour qu'elle paraisse rompue, subvertie et retravaillée de l'intérieur. Cette stratégie, là encore, vise à établir un lien avec les drames afin que le texte soit en adéquation à l'univers chaotique de la société de référence. L'oralité, la langue revisitée et réinventée, ou encore la langue travaillée par l'esthétique fragmentaire semblent donc faire écho aux crises extrêmes. L'accent sera ici mis sur l'oralité et l'appropriation particulière du français chez Kourouma. Comme l'esthétisme fragmentaire qui constitue un trait important des textes caractérisés par une écriture subversive est abordé dans notre Partie III il ne sera pas examiné ici.

#### *L'oralité*

Notons d'abord que l'oralité est visible dans *Allah n'est pas obligé*, *Quand on refuse on dit non*, *Johnny Chien Méchant*, *Transit*, etc. Ainsi, les récits de Birahima, de Johnny et de

Bachir Benladen s'illustrent par le recours à une langue mimétique de l'oral, populaire et vulgaire comme l'extrait suivant dans le roman de Dongala le démontre :

Mais là, fallait faire semblant de ne rien voir parce qu'alors il devenait fou furax comme une chienne en chaleur [...]. Depuis qu'il avait abattu d'une rafale sa kalach Canon Fumant [...] tout le monde se tenait à carreau [...]. Ouais, il méritait bien son surnom de Pili Pili.<sup>883</sup>

La langue parlée se caractérise par sa vitesse et sa concision. De ce fait, sa transcription à l'écrit ne peut se faire qu'à l'aide d'une syntaxe particulière qui soit capable de la représenter. L'inscription de l'oralité dans le texte se fait donc par différents moyens. Généralement, des signes de ponctuation, notamment les points d'exclamation et les points d'interrogation sont utilisés : « toutes les balles qui l'avaient touché s'étaient transformées en gouttes d'eau ! Ouais, je vous dis pas, il était fort le mec ! »<sup>884</sup> ; « Bref, [...] manger le cœur des ennemis, d'accord. Par qui ? Pour quoi ? Ca c'est pas mes oignons »<sup>885</sup>. Le recours aux points de suspension, signe qui indique que l'énoncé est interrompu, est également une marque de l'oralité qu'on observe de façon courante. Par exemple : « Ben c'est-à-dire que...que Matiti Mabé... Gazon... c'est fini »<sup>886</sup> ; « je regarde parraci ou parraça et je vois rien.... »<sup>887</sup>.

Outre la ponctuation, on remarque également le recours au bruitage (ex. : « la mitraillette continuait tralala...ding ! tralal...ding ! »<sup>888</sup>) qui facilite l'inscription de l'oral à l'écrit et traduit fidèlement ce que l'auteur ne veut ou ne peut décrire. Par ailleurs, on note la suppression de certaines lettres à travers l'élision au niveau de l'écriture ou de la prononciation comme on le voit ici chez Dongala : « ç'a été un chahut », « Là, ç'a été un silence »<sup>889</sup>. Il s'agit autant de tournures qui visent à imiter l'oral caractérisé par la rapidité de la prononciation. Dans *Allah n'est pas obligé*, ce sont les omissions volontaires des mots

<sup>883</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 18.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>885</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 37.

<sup>886</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 135.

<sup>887</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 20.

<sup>888</sup> Cf. « Les oiseaux de la forêt ont vu que ça sentait mauvais et se sont levés vers autres cieux plus reposants. [...] Tralalas de mitrailles arrosèrent la moto et les gars qui étaient sur la mot, c'est-à-dire le conducteur et le mec qui faisait faro derrière la moto étaient tous deux morts, complètement, totalement morts. Et malgré ça, la mitraillette continuait tralala.....ding ! tralala.....ding ! Et sur la route, par terre, on voyait déjà le gâchis : la moto flambait et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguait pas de couler. A faforo ! ça continuait son manège, ça continuait sa musique sinistre de tralala » [nous soulignons], KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>889</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 55, 116.

dans la construction de ses énoncés qui frappent : « Les oiseaux [...] se sont levés et envolés vers autres cieux plus reposants »<sup>890</sup>. Ou encore : « le mec qui *faisait faro* derrière la moto »<sup>891</sup>. On observe dans le premier exemple l'omission de l'article « d' ». Kourouma met souvent le lecteur en présence d'ellipses grammaticales inattendues qui créent une fissure dans la fluidité du texte et déstabilisent la lecture.

Enfin, de façon générale, au niveau du lexique, on remarque dans les trois textes que le langage est chargé d'une violence verbale ordinaire où les gros mots abondent (ex. : « crotte de bique », « tire-au-cul » ou encore « mes fesses »<sup>892</sup> ; « Faforo [cul de mon père] ! »<sup>893</sup>, « Walahé ! Faforo [sexe de mon père] ! Gnamokodé [bâtard] ! »<sup>894</sup> ; « les couillonnades », « l'armée c'était pagaille monstre ! Purée », « général couillon », « niqué soldat somalien », « salopes, moi je vais te saloper »<sup>895</sup>). L'usage des injures et des invectives contribue à conférer à la langue une dimension hautement transgressive, symbolisant en même temps les violences et le chaos en cours.

En dépit de la brièveté de cette analyse, notons que dans l'ensemble, l'inscription de l'oralité apparaît comme un acte subversif symbolique de la violence de nos narrateurs enfants-soldats et celle de la guerre. C'est le parler qui pénètre la langue écrite et ce, de façon brutale parce ce qu'il est essentiellement vulgaire ; il rabaisse, invective et agresse (ex. : « Personne ne l'a cru, même pas moi. Faudrait pas qu'il nous prenne pour des couillons parce que *s'il a bouffé* notre argent, *ça va péter* ! »<sup>896</sup>). L'intrusion de l'oralité accentue l'atmosphère de violence et de crise dans le texte. De manière générale, son inscription à l'intérieur des romans devient synonyme de rébellion, de désordre et de désintégration. En ce sens, l'oralité apparaît avant tout comme un signe de rupture. Ici, nous pensons notamment à *Johnny Chien Méchant* et *Transit*<sup>897</sup> où les récits des narrateurs Johnny

<sup>890</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 53.

<sup>891</sup> Nous soulignons. *Ibid.*

<sup>892</sup> *Ibid.*, pp. 51, 75.

<sup>893</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 53.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>895</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., pp. 20, 22, 23, 37.

<sup>896</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 55. Nous soulignons.

<sup>897</sup> Cf. « Nous, les jeunes mobilisés, on aime alcool pas trop trop fort. Heinken, Kronenbourg, Tuborg, plus pilules roses plus haschich. Waaooouhhh ! » (Waberi 2003 : 64) ou encore : « Si je prends pilules roses, ma tête c'est trop trop léger [...]. Donc tu peux pisser sur la tête de l'ennemi. Donc tu n'as pas peur, sauf si l'autre, il a lance-roquettes, sol-sol et tout ça. C'est comme ça l'armée française elle tournait sur nos têtes. Tocotocotoco faisaient tout le temps les hélicoptères [...]. On voyait même des Mirage F1 qui nous passaient tout près, comme ca zzzzzzzuuuuuuffff » (Waberi 2003 : 76).

et Bachir Benladen sont en opposition avec le récit soutenu, sobre et poétique à tonalité grave des autres narrateurs du roman. En l'occurrence, Laokolé dans *Johnny Chien Méchant*, Abdo-Julien, Harbi et Alice dans *Transit* se distinguent par leur français qui est soigné et apparaît comme une tentative d'accéder au chaos par le biais d'une langue normée, voire d'un registre soutenu. Par ce choix, Dongala et Waberi semblent signifier leur désir de stabiliser, voire d'ordonner par l'intermédiaire de la parole fondatrice, une catastrophe qui dépasse la compréhension et l'imagination. En élaborant ce contraste avec la parole des bourreaux, ils donnent une portée symbolique à la langue des non-bourreaux qui devient synonyme d'harmonie et de stabilité. Au-delà, cette modalité narrative contrastive, clivée, en deux ou plusieurs temps, semble être le reflet de la folie guerrière qui déchire les deux sociétés de référence, le Congo-Brazzaville et Djibouti.

### *Le « français passable » de Birahima ou la rupture dans la langue*

À sa sortie en 1968, *Les Soleils des indépendances* a fait scandale dans le paysage littéraire français et francophone par son écriture subversive. Les lecteurs et critiques d'alors furent choqués par ce texte qui « cassait » la langue française. Cinquante ans après, Kourouma confirme avec *Allah n'est pas obligé* son appropriation singulière de la langue française et le principe de l'africanisation du français<sup>898</sup>. Mais surtout, cette langue devient l'expression même du désordre social.

C'est à travers une manipulation particulière de la langue que l'auteur nous fait vivre les événements de guerre. C'est ainsi que le texte rend compte d'un français plus que jamais bousculé et retravaillé de l'intérieur afin qu'il soit en adéquation à l'univers social qu'il dépeint. On retrouve le recours au « style fautif » qui se caractérise par le refus chez l'auteur de tout conformisme à la langue française pour créer et défendre sa langue française d'Afrique : « Le "style fautif" est manifeste dès la première phrase des *Soleils des indépendances* et traverse toute l'œuvre de Kourouma. Mais le principe est poussé à l'extrême avec *Allah n'est pas obligé* »<sup>899</sup>. Ce « style fautif » extrémisé dans *Allah n'est pas*

<sup>898</sup> Cf. « Puisque nous Africains, nous étions francophones, il nous faut faire notre demeure dans le français. [...] nous faisons des efforts pour africaniser le français ; nous faire une chambre où nous serons chez nous dans la grande maison qu'est la langue de Molière », KOUROUMA, Ahmadou, cité par BORGOMANO, Madeleine, *Ahmadou Kourouma, Le « guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », p. 37.

<sup>899</sup> CAITUCOLI Claude, « La différence linguistique: insécurité et créativité », in *Notre Librairie*, n° 155-156 « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, p. 36.

*obligé* crée une rare violence et un sentiment d'absurdité qui fusionnent pour donner aux drames représentés une épaisseur et une mise en valeur particulière.

Pour raconter sa « vie de merde », Birahima avertit le lecteur qu'il va utiliser un « parler approximatif, un français passable »<sup>900</sup>. Ce langage « passable » qui se caractérise avant tout par l'utilisation d'un français oral vulgaire et par des mots empruntés au malinké (langue maternelle de l'auteur) donne une dimension violente au texte. Il renforce le sentiment de chaos et d'aliénation chez le lecteur dérouté, d'une part, par les atrocités, et de l'autre, par cette langue virulente aux contours étranges :

[...] suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père.) Comme gnamokodé ! (Gnamokodé signifie bâtard ou bâtardise.)<sup>901</sup>.

Interrogé sur la singularité de son écriture, Kourouma évoque de manière symbolique la complexité de la situation de l'écrivain africain où celui-ci doit faire face à une diversité des publics. Ainsi, dit-il, dans une telle situation, « l'auteur doit choisir une stratégie : privilégier un public, se placer dans une position intermédiaire pour ratisser un large public ou tenter comme Birahima d'être compris par tout le monde en demeurant lui-même »<sup>902</sup>. C'est précisément ce qu'il a fait en créant sa propre langue. Pour énoncer les événements de guerres au Liberia et en Sierra Leone, il a façonné une langue pouvant exprimer la rupture et le chaos. La violence patente dans la langue recherche la transgression et la remise en question de l'idéologie dominante fondée sur la violence et le pouvoir absolu à l'œuvre dans les sociétés libérienne et sierra-léonaise.

Dans un même registre, signalons ici le roman de Waberi, *Transit*, qui lui aussi, mais partiellement (à travers le récit de Bachir Benladen), « africanise » la langue française. Le produit final tend à rappeler l'écriture de Kourouma à certains niveaux, montrant selon-nous l'influence d'*Allah n'est pas obligé* sur bien des créations liées aux guerres qui ont suivi son roman. Le français approximatif du narrateur s'oppose aux récits de Harbi, d'Alice et d'Abdo-Julien qui se succèdent selon la même logique (ou presque) que le dispositif narratif dans

<sup>900</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 11, 9.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>902</sup> CAITUCOLI, Claude « L'écrivain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », in *Glottopol*, n° 3 « La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones », janvier 2004, p. 22. En ligne. <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

*Johnny Chien Méchant*. Le récit singulier qui se démarque d'entrée de texte renvoie au même symbole de désordre, de reversement, de rupture et d'éclatement vu chez Kourouma.

\*\*\*\*

À leur manière, les romanciers de notre corpus ont travaillé la narration et la langue pour qu'elles puissent, dans leur forme et leur structure, suggérer symboliquement le temps de tumulte. Et à travers les deux romans qui nous ont servi de référence principale, nous avons tenté d'illustrer et de penser les stratégies originales mises en place qui révèlent avec force l'aventure discursive aux multiples visages qu'engendre la mise en récit des crises extrêmes.

## Conclusion du chapitre

Au cours de ce chapitre, nous avons notamment vu le lien étroit entre l'Histoire et la fiction dans nos textes. Bien des écrivains ont fait appel aux genres dits « référentiels », caractérisés par la quête de véracité de leur discours qui s'avère essentiellement informatif, descriptif et didactique, dans un souci de crédibilité. Mais il a également été suggéré que cette invasion du monde historique dans l'univers fictionnel apparaît comme un « baliseur » ; une sorte de filet de sécurité qui prévient tout basculement dans une écriture trop esthétisante qui « spectaculariserait » la violence. Quant au dispositif narratif, en dépit de notre courte démonstration, nous avons pu observer qu'il porte lui-aussi les marques du mouvement de rupture et d'éclatement par le biais de la multiplication du regard, de la voix et de la pensée. Par ailleurs, l'énonciation qui est traversée par l'oralité ou qui se distingue par l'utilisation d'une langue française retravaillée a confirmé l'esthétique de la marge et de l'éclatement que tend à engendrer la mise en récit d'événements traumatiques collectifs.

Ce jeu étroit qui a été observé entre l'univers historique et celui de l'imaginaire qui repose sur des expériences de violence extrême a donné lieu à des textes singuliers. Saisis dans le champ littéraire africain contemporain, ils dévoilent plusieurs aspects forts intéressants au niveau de l'écriture littéraire de l'expérience guerrière et des violences de masse. Tout d'abord, ils rendent compte des modifications formelles et stylistiques qu'entraînent l'évolution des sociétés et les tragédies historiques. Ensuite, il a été observé que leur dimension instable, éclatée et composite est la preuve même de la complexité de la mise en récit de tragédies collectives dont la mémoire est vive. Enfin, ils sont révélateurs de l'esthétique de l'excès que la représentation de tels faits extraordinaires tend à favoriser au sein de la création que notre troisième partie analysera en profondeur.



## CONCLUSION DE LA PARTIE II

Au cours de cette deuxième partie, nous avons examiné en deux temps la question de la représentation des conflits armés et des violences de masse. Tout d'abord, en nous appuyant sur les travaux des *trauma studies* et de Coquio nous avons problématisé la relation entre l'événement traumatique, la fiction et la transmission. Cela a été fait en privilégiant la perspective du tiers afin de délimiter un cadre interprétatif pour penser des œuvres de fiction qui ne sont pas écrites par des écrivains rescapés, mais qui ne visent pas moins un projet de sensibilisation, voire de travail mémoriel. Par la suite, les théories de la fiction et l'approche sociocritique de Duchet nous ont aidée à poser quelques repères théoriques en vue de l'analyse du traitement fictionnel des tragédies historiques. Avec ces outils en mains et en prenant en compte la spécificité de nos œuvres, qui écrivent des événements récents et traumatiques par la perspective du tiers, nous avons procédé à l'exploration du couple Histoire et fiction dans une sélection de textes romanesques. Nous avons alors examiné des traits précis qui apparaissent de façon récurrente, voire systématique dans les textes de notre corpus. En l'occurrence, l'accent a été mis sur le caractère hétérogène et hybride des créations et leur structure éclatée. Et la dimension de rupture, d'inventivité qui en ressort pour donner aux textes un caractère singulier qui

renvoie à ce que Robin nomme les « écritures hors-genre ». Ces textes qui nous confrontent à des formes d'écritures inédites et étonnantes nous conduisent à présent à explorer une autre facette qui les caractérise : l'extrême. L'excès, la provocation, et la subversion dont rendent compte une large partie de nos textes témoignent d'approches esthétiques littéraires surprenantes pour mettre en récit les drames collectifs. Le lecteur est face à l'extrême qui semble pouvoir qualifier une large partie de cette littérature de la guerre. Aussi, notre troisième partie se focalise exclusivement sur le phénomène de la *radicalisation* et de l'*extrémisation* dans la représentation des tragédies. Dans cette perspective, la partie qui suit définit et explore ce que nous appelons *les écritures de l'extrême*.

## RÉSUMÉ :

### **États et écritures de violence en Afrique contemporaine : La représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones.**

Ce travail de recherche examine la représentation de l'expérience des violences extrêmes dans l'espace fictionnel contemporain de l'Afrique subsaharienne francophone. Les nombreuses fictions en prose produites dans le sillage des conflits armés des années 90 et du génocide au Rwanda soulèvent des interrogations liées à la représentation de la douleur, de la cruauté et de la mort ainsi qu'à l'éthique de l'art. Comment le texte littéraire met-il en récit les événements traumatiques ? Comment l'écrivain pense et problématise-t-il des crises extrêmes relevant de l'histoire immédiate ? Selon quelles modalités littéraires sont-elles constituées en un objet de connaissance et de sensibilisation ? Et quelles sont les stratégies langagières et esthétiques privilégiées pour transmettre la mémoire des atrocités dans une visée de témoignage ou de réflexion critique ?

Cette thèse explore la mise en écriture de ces drames collectifs qui inaugurent, sur les plans historique et socioculturel, une nouvelle ère de violence en Afrique subsaharienne. Dans ce contexte, nous nous intéressons surtout aux ouvrages qui – en raison des choix formels et stylistiques singuliers adoptés par leurs auteurs – se caractérisent par une radicalisation du discours et des scénographies particulièrement violentes. Cette étude qui, au final, interroge les pouvoirs et les possibles limites de l'art dans la représentation de faits de violence extrême analyse un vaste corpus de romans et de nouvelles parus entre 1998 et 2010 et propose une approche pluridisciplinaire, puisant, à côté des théories littéraires et esthétiques, dans l'histoire, la sociologie, l'anthropologie et la psychiatrie.

**Mots clefs :** Littératures africaines francophones XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, douleur-langage, trauma-texte, conflits armés, violences de masse, violence extrême, Histoire, fiction, représentation, témoignage

## SUMMARY :

### **States and Writings of Violence in Contemporary Africa: The Representation of Armed Conflicts and Mass Violence in Francophone Sub-Saharan African Fiction.**

This research project examines the representation of the experience of extreme violence in the contemporary fictional space of Sub-Saharan Francophone Africa. The numerous works of prose fiction written in the wake of the armed conflicts of the 1990s and the Rwandan genocide raise questions related to the representation of pain, cruelty and death as well as to the ethics of art. How do literary texts put into narrative traumatic events? How do writers think and problematize extreme crises of immediate history? By the means of what literary modalities are these crises constituted into an object of knowledge and awareness? And what esthetic and language strategies have been privileged to convey the memory of the atrocities in order to provide testimony or aim at critical reflection?

This thesis explores the writing of the collective tragedies that, from a historical and socio-cultural perspective, mark the start of a new period of violence in Sub-Saharan Africa. In this context, we are focusing predominantly on texts that are characterized – through the distinctive choices of form and style operated by the authors – by a radicalization of discourse and particularly violent plots and aesthetics. This research which interrogates the powers and the possible limits of art in the representation of facts of extreme violence analyses an extensive corpus of novels and short stories published between 1998 and 2010 and suggests a multidisciplinary approach which, next to literary and esthetic theories, draws on history, sociology, anthropology and psychiatry.

**Keywords:** Francophone African Literature 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, pain-language, trauma-text, armed conflicts, mass violence, extreme violence, History, fiction, representation, testimony

**Laboratoire Langues, textes et communication dans les espaces Créolophones et Francophones**

Équipe d'Accueil EA 4549

Université de La Réunion

15, avenue René Cassin BP 7151

97715 Saint-Denis Messag Cedex 9

La Réunion – France

**Université de La Réunion**

*École Doctorale Lettres et Sciences Humaines ED 541*

*Langues, textes et communication dans les espaces Créolophones et Francophones (LCF EA 4549)*

**États et écritures de violence en Afrique  
contemporaine :**

**la représentation des conflits armés et des violences de masse  
dans les fictions africaines subsahariennes francophones**

**MME Anza Karel PLAICHE**

**THÈSE DE DOCTORAT**

*Mention Langues et Littératures Françaises*

Dirigée par Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU

Tome II

Soutenue publiquement le 10 décembre 2012

**JURY**

**Romuald FONKOUA**, Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

**Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU**, Professeur à l'Université de La Réunion

**Pius Nkashama NGANDU**, Professeur à l'Université d'État de Louisiane (LSU)


**Bernard TERRAMORSI**, Professeur à l'Université de La Réunion



## **PARTIE III**


### **(D)ÉCRIRE LA VIOLENCE GUERRIÈRE :**

#### **L'EXPÉRIENCE DES LIMITES**



*La littérature  
ne consiste pas seulement  
à 'écrire des œuvres esthétiques'. Elle est  
avant tout 'art de vivre une expérience  
humaine'.*

Pius NGANDU Nkashama,  
*Guerres africaines et écritures historiques*, 2011.



## Introduction

*« On dira [...] que les conditions objectives, de crise, de névrose, de psychose, amènent les artistes négro-africains à un moment donné de l'histoire (c'est-à-dire traversé par le malaise, la difficulté de l'être, l'angoisse, les désordres affectifs) : certaines expressions littéraires révèlent, à coup sûr, un côté pathologique mais il faudrait cependant se garder de ramener la littérature à l'expression du pathologique pur ».*

Georges Ngal, *Ruptures et écritures de violence*<sup>903</sup>

Intitulée « (D)écrire la violence guerrière : l'expérience des limites », cette troisième partie s'intéresse aux représentations singulières et violentes de l'expérience guerrière et de ses atrocités. Les quatre chapitres qui la composent sont reliés par les notions de l'excès et de l'extrême qui sont les fils conducteurs entre les événements et leurs représentations : face à des univers qui s'extrémisent, cette radicalisation irrigue également les sphères culturelles. Et nos textes « de l'extrême », comme nous les qualifions, constituent de précieux exemples pour l'analyse de la nature, de l'ampleur et du fonctionnement de cette imprégnation.

Dire la guerre et ses atrocités par le biais d'un discours brutal et excessif qui sollicite le registre comique, l'imagerie grotesque, les topos de la provocation (vulgarité, scatologie, saleté,...) et la catégorie de l'obscène pour décrire l'anéantissement des vies humaines, rend compte de la démarche souvent subversive et en tout cas singulière de nombre d'écrivains. Leurs écritures « de l'extrême » ont privilégié une mise en récit visant à « donner à voir » les atrocités. Ainsi, en montrant l'horreur, il s'agit de forcer l'attention du lecteur. Cette démarche qui est démonstrative et descriptive n'est pas pour autant dépourvue d'une perspective réflexive et critique. Cependant, l'accumulation des images-chocs et l'exhibition régulière de ce qui relève de l'horrible et de l'abject dévoilent chez des auteurs des récits qui « spectacularisent » la violence, mettant en péril, en conséquence, le projet réflexif. Si l'ensemble des textes ne fonctionnent pas selon la logique du « texte-choc », la violence scripturaire et les stratégies singulières qui les lient soulèvent, néanmoins, des questions

---

<sup>903</sup> NGAL, Georges, *op. cit.*, p. 138.

sensibles et controversées, car étant liées à la représentation de la douleur, de la cruauté et de la mort.

Comment penser la figuration de l'expérience guerrière qui passe par une écriture violente, passionnelle et esthétisée ? Est-elle uniquement l'expression d'une blessure profonde ou d'un traumatisme chez l'écrivain ? A quel moment parle-t-on d'une « surconstruction de l'horreur » ou d'une « spectacularisation » de la violence dans le récit fictionnel ? Comment l'écrivain met-il en scène les violences extrêmes sans choquer ni verser dans une écriture « pornographique » de la violence ? Qu'est-il convenable et approprié de montrer au lecteur ? Où est la limite (si limite il y a dans le domaine artistique) dans le discours littéraire ? Comment *rendre visible* et *faire ressentir* tout en *faisant réfléchir* ? Et enfin, que dévoilent nos textes sur la représentation de la guerre et de la douleur des autres ? Leurs écritures fragilisent-elles ou non le projet de réflexion critique ? Il s'agit ici de les analyser et de discuter ces questions selon trois perspectives : 1) par rapport aux *expériences des limites* que sont les conflits armés et les violences de masse, 2) au sein de la production africaine marquée par la violence, 3) à une époque de « l'extrême » (Ardenne 2006) où la production culturelle est dictée par les lois du spectacle, du « sensible » (Maffesoli 1990) et de « l'image-choc » (Sontag 2006).

En nous focalisant sur une sélection de fictions ainsi que sur les notions de la violence, de l'excès et de l'extrême, cette troisième partie examine les postures radicales adoptées pour figurer les événements. Cette tendance concerne une large partie de notre corpus et les œuvres qui serviront de références principales sont : *Rêves sous le linceul* de Jean-Luc Raharimanana, *Sang de kola* de Nétonon Ndjekery, *Murekatete* de Monique Ilboudo Allah *n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma, *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala, *Les enfants de la guerre* de Noël Kodia-Ramata, *Les « démons crachés » de l'autre république* de Serge Armand Zanzala, *Tarmac des hirondelles* de Georges Yémy et *En suivant le sentier sous les palmiers* de Pius Ngandu Nkashama. Et pour un regard complémentaire seront également analysés les textes suivants : *Charly en guerre* (Florent Couao-Zotti), *Mon amour l'autre* (Ouaga-Ballé Danaï), *La gazelle s'agenouille pour pleurer* (Kangni Alem), *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (Alain Mabanckou), *John Tula le magnifique* (Justin Kpakpo Akue), *Moisson de crânes & Transit*, (Abdourahman Waberi), *La traversée* (Henri Djombo), *Solo d'un revenant* (Kossi Efoui).



Le chapitre 6 que nous avons intitulé « Des violences extrêmes aux écritures de l'extrême : contours d'une poétique de l'excès », propose de situer et définir ce que nous appelons « l'écriture de l'extrême ». Quelles sont les principales tendances langagières et esthétiques qui la caractérisent et qui nous encouragent et permettent d'évoquer un style atypique qui serait de l'ordre de la démesure ? Mais auparavant, ce chapitre problématisera la question de la représentation des violences extrêmes en s'appuyant d'abord sur les travaux des théoriciens de la violence. Cette réflexion générale nous fournira de précieux outils pour penser la figuration de la cruauté dans l'espace littéraire ainsi que les stratégies discursives et esthétiques violentes et singulières employées par nos auteurs.

Intitulé « Rire(s) du malheur. Analyse du registre comique », le chapitre 7 explore l'inscription du registre comique dans le texte de guerre. Le recours au rire (sous ses multiples formes) pour dire l'expérience traumatique collective constitue un premier trait phare de nos écritures de l'extrême. Comment penser l'irruption de ce procédé stylistique dans des contextes angoissants et tragiques ? Il s'agira ici d'examiner l'association antithétique entre le comique et l'horrible afin d'interroger la pertinence de la représentation des drames collectifs autrement que sur un ton grave et sérieux.

Axé autour de l'imagerie grotesque, le chapitre 8 titré « Spectacles grotesques et écritures de dégénérescence » explore la mise en scène des événements tragiques qui est construite à partir d'une écriture qui puise dans l'absurde et dans la marge. En nous appuyant sur les théories de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine qui abordent la question d'un angle très différent, et sur des théories plus récentes, notre analyse de l'écriture grotesque révélera l'écriture dionysiaque à l'œuvre chez nos auteurs. Mais elle montrera surtout que le langage grotesque est l'expression criante de l'individu en perte de repères dans un monde en crise.

Enfin, le chapitre 9 qui est intitulé « Écritures de l'extrême et de la limite dépassée. L'abject et l'obscène à l'œuvre » complète les analyses de notre chapitre 8 en se focalisant cette fois sur la mise en écriture du corps et des activités qui lui sont liées. Nous verrons alors que le texte de l'extrême fait du corps mutilé et du corps mort, un motif central pour dire l'expérience guerrière et son horreur. Si les mises en scène du corps en guerre perturbent, nous observerons que dans certains cas elle est poussée à ses limites, donnant lieu à une « sur-exposition » de l'horreur qui engendre un sentiment d'abjection, voire

d'obscénité. Les textes concernés par ce « trop » d'horreur et de violence seront interrogés à partir des notions de l'abject et de l'obscène.

Ainsi se présentent les principaux axes de cette troisième partie exclusivement consacrée à la l'analyse de la radicalisation du discours dans la représentation des crises extrêmes et des actes de cruauté. Au terme de notre exploration, nous serons alors en mesure d'interroger cette exposition et sur-exposition de l'horreur dans nos textes. Par ailleurs, il s'agira de penser la réception des écritures de l'extrême et de la limite dépassée, car par son adhésion ou son rejet, le lecteur est celui qui détermine le succès ou l'échec du projet de sensibilisation de l'écrivain. Enfin, il s'agira d'ouvrir le débat à propos des pouvoirs, mais aussi des limites de la fiction à dire les tragédies par la voie de l'extrême.

## **CHAPITRE 6.**

### **DES VIOLENCES EXTRÊMES AUX ÉCRITURES DE L'EXTRÊME : CONTOURS D'UNE POÉTIQUE DE L'EXCÈS**

La notion de l'extrême est le fil d'Ariane de ce chapitre qui s'intéresse à la représentation brutale de la violence la guerre dans une partie de nos fictions et pose les jalons de ce que nous appelons l'écriture « de l'extrême ». Dans un premier temps, il s'agira de rappeler brièvement les événements qui ont inspiré nos auteurs en nous attardant sur leur dimension atroce qui a fait l'objet d'un traitement sans censure chez certains d'entre eux. À travers cette focalisation sur les faits guerriers, nous souhaitons établir une corrélation entre l'écriture singulière des écrivains et la radicalité des violences. Et dans un même temps, penser la représentation de l'objet de la violence extrême qui est une entreprise délicate et complexe et qui connaît un évitement intellectuel.

Dans un second temps, il s'agira de nous attarder sur l'esthétique de l'extrême à l'œuvre dans nos fictions. Quelles sont les stratégies discursives et esthétiques privilégiées par les auteurs qui nous permettent d'évoquer un style atypique, provocateur et subversif et

nous encouragent à qualifier « [d']extrême », l'écriture de leurs textes ? Mais auparavant, nous explorons la notion de l'extrême, pensée à l'intérieur d'une société contemporaine du culte de l'émotion qui fait de la douleur et de la violence un produit qui se vend bien. Cela nous conduira à nous intéresser au rapport entre le texte et le contexte afin de penser l'influence d'un temps régi par l'émotion-choc et les sensations fortes sur les créations de nos auteurs. Au terme de cette réflexion sur un temps de l'extrême qui tend à encourager la « spectacularisation » des expériences de violence, nous situons l'écriture de l'extrême et présentons globalement ses contours et ses formes, en nous appuyant – au besoin – sur des textes de notre corpus. L'objectif est de dégager les stratégies communes mises en place pour figurer les atrocités et, par la même occasion, expliciter ses caractéristiques. En ce sens, nous portons un regard particulier aux figures de style employées pour provoquer des effets sur le lecteur et elles dévoileront la dimension outrancière du texte de l'extrême.

Au final, ce chapitre situe non seulement l'écriture de l'extrême, mais il pose les repères théoriques pour penser la représentation de la violence de la guerre en vue de l'analyse des écritures singulières qui travaillent nos œuvres.

## 6.1. Représenter l'extrême ou l'expérience des limites

Comment l'écrivain représente-t-il les actes d'humiliation et de torture, les massacres, les mutilations, les viols, les saccages, les destructions massives, les corps blessés, souillés, mis à mort ? Comment énonce-t-il et décrit-il ces expériences qui relèvent de l'extrême, cet « état d'exception »<sup>904</sup> souvent qualifié comme étant inimaginable et indescriptible<sup>905</sup> ?

Nous nous intéressons ici à la figuration (liée à une conception esthétique) des violences extrêmes. Les violences extrêmes lors des conflits et des violences de masse demeurent des sujets tabous, peu traités parce qu'elles sont des phénomènes que le sujet aborde avec beaucoup de difficulté tant ils chamboulent nos repères usuels et engage des questions d'ordre éthique, moral, voire politique. Nous y reviendrons. Si les travaux en sciences sociales dévoilent l'évitement intellectuel que connaît ce sujet, le domaine des arts, notamment le cinéma et la littérature, révèle cependant une approche bien plus décomplexée au point parfois de susciter un sentiment d'abjection chez le spectateur ou le lecteur. Dans le contexte littéraire, notre corpus s'avère singulièrement intéressant pour interroger la mise en récit de la violence extrême parce qu'il offre un échantillon important et assez homogène de textes décrivant de façon crue et détaillée les faits guerriers.

En prenant appui notamment sur les travaux de Daniel Valentine, de Wolfgang Sofsky, de Jacques Sémelin et de Stéphane Audoin-Rouzeau sur la description des phénomènes de cruauté, ses défis et ses enjeux, nous explorons la relation du langage à la cruauté. Dit autrement, nous nous intéressons à la question de la mise en récit des violences extrêmes qui est centrale à nos œuvres.

---

<sup>904</sup> Pour Agamben l'extrême renvoie à une « situation limite », un « état d'exception », AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, pp. 50, 52.

<sup>905</sup> Pour les débats sur les questions « l'indicible » ou de « l'innommable » nous renvoyons à notre Partie II qui fait le point dessus.

### 6.1.1. Arrêt sur les conflits africains et les phénomènes de violences extrêmes

Les phénomènes de violences extrêmes qui renvoient aux manifestations « hors-norme » de violence ont été largement observés lors des conflits en Afrique<sup>906</sup>. Parmi les ouvrages traitant de ces événements, nous relevons que très peu se hasardent à aborder de front et en profondeur la question de la violence et des atrocités, car cet aspect de la guerre, nous le verrons plus loin, est difficile à approcher. Cependant, parmi nos écrivains, nous comptons un nombre non-négligeable qui a tenu à le faire. Kourouma, Dongala, Raharimanana, Sehene, Yémy, et bien d'autres, ne se sont pas contentés de suggérer les horreurs uniquement par le biais de détours et de métaphores, mais ils ont tenu à donner à les montrer dans leur démesure et leur radicalité.

Leur mise en écriture des violences extrêmes a donné lieu à des représentations bouleversantes et violentes qui n'hésitent pas à s'attarder sur des horreurs que l'individu n'aime pas regarder généralement : les blessés, les cadavres, le passage à l'acte et les logiques de destruction. En bref, ils ont choisi de « focaliser l'attention du regard sur la violence *de* la guerre et *dans* la guerre »<sup>907</sup>. Ils ont tenu à dire et décrire les actes d'humiliation, les tortures et les massacres dévoilant la violence extrême dans ce qu'elle a de plus insoutenable et absurde.

Ces phénomènes de violences extrêmes qui dépassent la compréhension, donnant l'impression que l'ensauvagement humain a atteint un nouveau seuil (avec notamment l'idée terrifiante que le guerrier ne se contente plus de tuer, mais prend plaisir à le faire), ont

---

<sup>906</sup> Sur la notion de « violence extrême » (Sémelin) et la question de la radicalisation des conflits contemporains voir le chapitre 3.

Sur la question des atrocités durant les conflits les organismes humanitaires notamment les traitent :

Human Rights Watch (HRW), Médecins sans Frontières (MSF), etc., recueillent les rapports et témoignages qui traitent des atrocités qui ont été perpétrées fréquemment et souvent à grande échelle. A ce propos, voir les témoignages et divers articles et rapports sur la guerre et les violences en RDC sur le site de Médecins Sans Frontières (<http://www.msf.fr/>). Nous indiquons trois dossiers en particulier à travers les liens suivants :

<http://www.msf.fr/actualite/articles/rd-congo-blessures-guerre> ;

<http://www.msf.fr/actualite/articles/rd-congo-civils-pieges-violences-permanentes-est-pays> ;

<http://www.msf.fr/actualite/articles/rdc-femmes-tourmente-conflit>.

Outre ces informations, MSF a également créé la plate-forme « État : critique » consacrée à la guerre et à la répétition des violences dans la province du Kivu dans l'Est de la RDC ([www.condition-critical.org/fr](http://www.condition-critical.org/fr)), site régulièrement mis à jour depuis 2008. Il comporte de nombreux témoignages des victimes, mais aussi divers articles et dossiers thématiques ainsi qu'un mini documentaire de Bakchich « Nord Kivu : La guerre en silence » : <http://www.bakchich.info/medias/2009/12/09/nord-kivu-le-silence-et-la-guerre-56757>.

<sup>907</sup> SÉMELIN, Jacques (2002), *op. cit.*, p. 481.

été observés à grande échelle<sup>908</sup>. Les enquêtes et travaux des chercheurs, des reporters, des observateurs internationaux et des ONG internationales évoquent de façon unanime une succession de guerres cruelles et destructrices<sup>909</sup>. C'est donc à tort que le Rwanda est brandi comme étant le seul grand drame du continent de ces dernières décennies, car c'est sans compter les campagnes meurtrières tout aussi inouïes au Liberia, en Sierra Leone, en Angola, au Burundi, au Darfour et notamment en RDC. Chabal et Daloz font bien de souligner que l'horreur ne s'arrête pas aux portes du Rwanda : « si le génocide au Rwanda représente l'illustration la plus criante en matière d'inhumanité, les manifestations d'intense cruauté ne manquent malheureusement pas »<sup>910</sup>. Ailleurs, les déchaînements de violence ont également dévasté les populations, provoquant d'innombrables morts, de blessés et de déplacés. Et tous ceux qui s'y sont intéressés ne cachent pas leur trouble.

Dès 1999, le journaliste Philippe Lemaire parlait de guerres terribles avec des sommets de l'horreur, des scènes surréalistes, des spectacles d'« incrédulité » et de « désespérance »<sup>911</sup>. En 2002 dans *Afrique le maillon faible*, l'écrivain et essayiste Bolya, fait état des guerres sales « civiles » avec ses « seigneurs de vagins », ses « armées de la dégradation et de la liquidation africaine »<sup>912</sup>. En 2005, il renouvelle sa vision foncièrement pessimiste dans *La profanation des vagins* qui se focalise sur les viols collectifs à grande échelle des populations féminines. Travaillé par une plume passionnelle et singulièrement virulente, l'essai constate froidement les horreurs :

Jamais la violence sur les femmes n'a été aussi barbare, si banale. Jamais une telle horreur n'a été atteinte avec des moyens de destruction de la vie aussi rustiques. Jamais ces pratiques « militaires » monstrueuses n'ont atteint des proportions aussi inouïes que dans les guerres africaines de rapines. Jamais les viols collectifs des femmes par des enfants-soldats – armés de leurs seuls pénis, kalachnikovs et autres armes légères – n'ont atteint de tels sommets. Les crimes sexuels sont devenus aussi massifs que répétitifs<sup>913</sup>.

<sup>908</sup> Sur les questions de perversion et de sadisme dans la violence extrême voir Sémelin (2005), en particulier le chapitre V « Les vertiges de l'impunité » qui traite du passage à l'acte et de la cruauté.

<sup>909</sup> A ce propos, nous signalons quelques ouvrages : *Afrique : le spectre de l'échec* (2000) de Seck Cheikh Yérém, *La profanation des vagins* (2004) de Bolya, *Négrologie* de Stephen Smith (2005), *Crises extrêmes : face aux massacres aux guerres civiles et aux génocides* (2006) de M. Le Pape, J. Siméant et C. Vidal, *Killing Civilians* (2007) de Hugo Slim, *The Psychology of Genocide, Massacres and Extreme Violence* (2007) de Donald Dutton. Précisons toutefois que ces auteurs abordent la question de la violence des guerres sans s'y attarder ou alors de façon superficielle à l'exception de Slim (2007) qui s'intéresse de près à la question des atrocités lors de cette sombre période.

<sup>910</sup> CHABAL, Patrick ; DALOZ, Jean-Pascal, *op. cit.*, p. 57.

<sup>911</sup> LEMAIRE, Philippe, « Ces guerres qui usent l'Afrique », in *Le Monde Diplomatique*, n° 541, avril 1999, pp. 16-17.

<sup>912</sup> BOLYA (2002), *op. cit.*, p. 99.

<sup>913</sup> BOLYA (2005), *op. cit.*, p. 16.

En 2003, c'est au tour du journaliste au style provocateur et sensationnaliste, Smith, de dénoncer une ère de « boucherie continentale » :

Et la « nouvelle barbarie » ? N'a-t-elle pas instauré son règne en Afrique depuis la fin de la guerre froide ? N'est-ce pas le nom que mérite l'orgie de violences sur un continent qui guerroye en permanence, sans fronts ni distinction, entre militaires et civils, entre fait d'armes et crime ? Il n'y a plus de batailles en Afrique, que de massacres, des combats d'une inégalité telle qu'il ne s'agit pas de vaincre une résistance, mais d'anéantir l'ennemi, souvent des civils pas même armés, des femmes, des enfants<sup>914</sup>.

La même année, le chercheur Tom Porteous observe dans « L'évolution des conflits en Afrique subsaharienne » que :

L'une des caractéristiques les plus frappantes des conflits des années 1990 est leur brutalité, en particulier l'emploi de la terreur contre les civils. Les massacres au Liberia et en Somalie, les mutilations en Sierra Leone, le génocide au Rwanda et les abus permanents de l'homme en RDC (viols systématiques, massacres, famines organisées, etc.) ont donné quelque crédibilité à la thèse populaire selon laquelle les conflits africains seraient irrationnels et ne pourraient s'expliquer que par des « haines ethniques » ou un goût supposé atavique pour la violence<sup>915</sup>.

Comme le dit l'auteur, l'horreur de la situation a même conduit à revalider les thèses racistes relatives à la prétendue sauvagerie des peuples d'Afrique.

Enfin et plus récemment, signalons les travaux de Mbembe qui s'intéressent à la question de l'anéantissement de l'Autre et à la destruction de la vie. Pour le politologue camerounais, chez qui on retrouve tous les éléments de la violence extrême telle quelle est pensée chez Sémelin, cette période sanglante s'apparente à un temps d'exploitation extrême des individus. Il décrit ainsi une ère de « prédation » caractérisée par diverses pratiques de chosification du corps humain :

[...] que l'on soumet au travail dans des exploitations alliant mercantilisme et militarisme, que l'on ponctionne pour servir de main-d'œuvre au sein des nombreux marchés militaires, que l'on pousse à l'exode, ou que l'on immobilise dans des espaces d'exception à l'instar des camps et autres « zones de sécurité » ; que l'on met en incapacité physique par le biais de mutilations diverses ; ou que l'on détruit en masse par le biais des massacres<sup>916</sup>.

---

<sup>914</sup> SMITH, Stephen, *op. cit.*, p. 137.

<sup>915</sup> PORTEOUS, Tom, « L'évolution des conflits en Afrique subsaharienne » [traduit de l'anglais par Christophe Jacquet], in *Politique étrangère*, n° 2, 2003, p. 314.

<sup>916</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 186.



La guerre est un temps idéal pour la manipulation des corps et c'est précisément ce qui a été observé à grande échelle lors des récents conflits armés et des violences de masse. Rappelons que les drames se sont signalés par des pratiques guerrières communes d'une région à l'autre : les saccages et pillages systématiquement conduits par des milices notamment, l'exil forcé de populations entières, le ciblage des civils, l'exploitation des enfants-soldats, les viols collectifs, les tortures, les amputations et mutilations de tout genre (également sur les cadavres). Et enfin, mais plus rarement, les actes anthropophages<sup>917</sup> sont les pratiques de guerre assez récurrentes qui ont marqué les esprits<sup>918</sup>.

Dans *Killing Civilians*, qui s'intéresse spécifiquement aux violences perpétrées sur les populations civiles dans les conflits contemporains, Slim identifie sept « sphères de souffrance »<sup>919</sup> auxquelles sont constamment confrontées les populations en Afrique subsaharienne. Nous les rappelons ici *in extenso* :

- Direct personal violence of killing, wounding and torturing.
- The particular atrocity of rape, sexual violence and sexual exploitation.
- Spatial suffering forced and restricted movement such as flight, displacement, deportation, destitution, dispersal, resettlement, forced labor, confinement and detention.
- Impoverishment arising from crises in the first three spheres of suffering with its loss of assets and livelihoods.
- Famine and disease resulting from impoverishment and destitution, typically the biggest killers of civilians.
- Emotional suffering caused by the loss, fear, pain, indignity and separation involved in all of the above.
- Post-war suffering after war is over as a result of landmines, bereavement, missing family members, the challenge of adapting to new circumstances, and losses resulting from missed opportunities such as education and vaccinations<sup>920</sup>.

<sup>917</sup> Une des pratiques les plus observées et qu'on retrouve dans les fictions est celle où le guerrier enlève le cœur et le foie de sa victime pour les cuire avant de les manger. Les observateurs et ONG qui ont enquêté sur les guerres civiles en RDC (1997-2003) indiquent que des survivants étaient forcés de manger les cadavres des membres de leur famille. Des témoignages sont disponibles sur le site de l'organisation *Human Rights Watch* (HRW), mais également sur le site de *Médecins Sans Frontières* (MSF).

<sup>918</sup> Les pays tels la Sierra Leone, le Liberia, le Burundi, le Tchad, le Congo-Brazzaville, la République Démocratique du Congo, le Soudan, l'Angola etc., ont fait l'expérience des guerres civiles meurtrières avec des massacres parfois à grande échelle. Bien que des meurtres de masse aient eu lieu dans plusieurs États (exemple : le Burundi au début des années 90 où plus de 200 000 personnes du même groupe ethnique ont été massacrées), le Rwanda et plus récemment le Darfour demeurent, à ce jour, les seules régions en Afrique où un génocide a été officiellement reconnu.

<sup>919</sup> Cf. *seven spheres of civilian suffering*, SUM, Hugo, *op.cit.*, p. 39.

<sup>920</sup> Notre traduction des sept sphères identifiées : 1. *Les formes de violences directes et extrêmes* ; 2. *Le viol comme arme de guerre* ; 3. *Souffrance spatiale* : liées aux déplacements forcés ou limités (exil, déportation, fuite forcée, emprisonnement, etc.) ; 4. *La précarité des populations* ; 5. *Les crises sanitaires diverses* – famines et maladies – résultant de la précarité ; 6. *Souffrance psychologique* – traumatismes - ; 7. *Les blessures psychiques et physiques*

Comme les différents points soulevés par Slim le suggèrent bien, les explosions de haine et les campagnes de destruction ont ébranlé des vies par millions. Et ceux qui les traitent ne cachent pas leur sidération en parlant de « démesure de l'horreur », de manifestations de cruauté, de « nouvelles formes de barbarie »<sup>921</sup>, de « recours à la terreur la plus sordide, avec son cortège d'horreurs »<sup>922</sup> et de « folie meurtrière et destructrice [...] sortie de toutes les limites inimaginables »<sup>923</sup>. L'extrait ci-dessous résume assez bien les interrogations que soulèvent de tels phénomènes de violence :

Convient-il d'interpréter ces paroxysmes comme un indice de l'accroissement général du niveau de violence au sein des sociétés africaines, ou comme la banalisation en voie de ritualisation de nouvelles formes de « barbarie » ? À quelles logiques peuvent bien répondre ces conflits armés qui réduisent à néant les infrastructures économiques et annihilent tout lien social ? Pourquoi s'abaisser à mutiler atrocement des civils ?<sup>924</sup>

Si notre chapitre 3, plus tôt, a tenté de répondre aux questions liées à la violence extrême et aux logiques de destruction, une autre question majeure que soulèvent ces formes extrêmes de violence est celle de leur représentation : comment décrit-on ce qui relève de l'horreur absolue et qui nous semble insaisissable, « inimaginable », voire « irréprésentable » ou « indicible », ces qualificatifs régulièrement (à tort ou à raison) utilisés par ceux souhaitant témoigner des atrocités ? Comment l'écrivain désireux de rendre compte de l'ampleur de l'horreur figure-t-il la cruauté sans tomber dans le piège de la fascination de la violence et d'en faire un spectacle d'effroi ? Avant d'aborder ces questions arrêtons-nous sur la violence extrême comme objet d'étude.

---

*post-conflit* résultant des mines antipersonnel, de l'éclatement du tissu familial et social, des pertes multiples, etc. Selon l'auteur, les conflits en Afrique se caractérisent par des pratiques de guerre communes qui rendent compte de sphères de douleur similaires d'une population à l'autre, permettant ainsi de les comparer et les répertorier dans une même liste. Au final, ils rendent compte de sept sphères de souffrance que vivent de façon systématique et massive les populations civiles concernées, Slim, Hugo, *op. cit.*, p. 39.

<sup>921</sup> CHABAL, Patrick, DALOZ, Jean-Pascal, *op. cit.*, p. 104.

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>923</sup> SECK, Cheikh Yérém, *op. cit.*, p. 222.

Par ailleurs, il est intéressant d'observer l'utilisation fréquente d'adverbes et d'adjectifs pour décrire les violences qui semblent avoir atteint le paroxysme de l'horreur. Ces textes argumentatifs et scientifiques sont marqués par des énoncés de type descriptif où l'énumération et l'accumulation de comparatifs et de superlatifs semblent inévitables pour (tenter de) traduire la violence des conflits.

<sup>924</sup> CHABAL, Patrick ; DALOZ, Jean-Pascal, *op. cit.*, p. 104.

### 6.1.2. Écrire et décrire la violence extrême : approche théorique

*« Je me souviens encore du type d'indignation qui accueillit La Violence et le Sacré dans le milieu universitaire. Les moins hostiles me laissaient savoir à voix basse que j'avais commis une incongruité. Les autres s'indignaient bruyamment de mon « sensationnalisme ». L'essentiel face à la violence, la seule conduite vraiment recommandable, c'est de faire semblant de ne rien voir. »*

René Girard, *Les origines de la culture*<sup>925</sup>

Un premier détour sur l'état de la recherche sur la violence extrême en sciences humaines et sociales fournit de précieuses pistes théoriques quant à la question de la relation de l'individu à la cruauté en vue de sa mise en récit.

#### 6.1.2.1 Les atrocités et les logiques destructrices : un aspect de la guerre peu étudié

Si les ouvrages traitant du phénomène des conflits et des violences de masse contemporains ne manquent pas, ils sont, en revanche, relativement peu à proposer une réflexion en profondeur sur la question de la violence extrême et de sa représentation. Par l'expression « violence extrême » - mais on parlera aussi de la « violence de la guerre »<sup>926</sup> - nous renvoyons explicitement au « phénomène de violence en son centre »<sup>927</sup>, c'est-à-dire aux atrocités, à la cruauté. Il s'agit de cet aspect de la guerre que l'individu peine à regarder, voire refuse de le faire. Et le malaise ressenti vis-à-vis de l'objet de la violence extrême concerne tout individu qui s'en approche : l'humanitaire, le chercheur, l'observateur, le journaliste, l'écrivain, etc. Qu'il l'observe de façon directe ou par le biais d'images, de témoignages ou de l'écran : dans tous les cas, l'effet de choc ou de sidération est subi<sup>928</sup>. Les actes de cruauté et les logiques de destruction suscitent l'effroi et cela explique qu'ils demeurent un objet d'étude peu traité, encore aujourd'hui.

<sup>925</sup> GIRARD, René, *Les origines de la culture*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004, p. 257. (Extrait cité par Audoin-Rouzeau *op. cit.* p. 40).

<sup>926</sup> Expression répandue dans les travaux des chercheurs sur lesquels nous nous appuyons.

<sup>927</sup> SÉMELIN, Jacques (2002), *op. cit.*, p. 481.

<sup>928</sup> Cela dit, nous n'ignorons pas qu'une confrontation directe est plus susceptible de provoquer un effet plus troublant et plus destructeur.

Les chercheurs sont unanimes : la violence de la guerre est un sujet lourd et gênant. En 1982, l'historien Franco Cardini déclare que : « la guerre est un de ces sujets embarrassants qu'il semble impossible d'aborder sans avoir pris auparavant la précaution de tracer autour d'eux un magique rituel »<sup>929</sup>. Une vingtaine d'années plus tard, Sémelin lui emboîte le pas : « l'analyse des phénomènes d'atrocités constitue l'un des défis les plus exigeants des sciences sociales, à commencer par le chercheur lui-même », car celui-ci est sidéré par les faits qui se présentent à lui<sup>930</sup>. Et la même année, Wieviorka déclare :

*La violence pour la violence, l'excès, la cruauté, le sadisme dessinent un défi paradoxal pour qui veut penser la violence : ces aspects du phénomène sont extrêmes, souvent apparemment marginaux, ils jouent aux limites plus qu'au cœur de ce que nous appelons spontanément « violence », et, pourtant, ils en constituent le noyau le plus central, car plus pur, le plus dépouillé, le plus radical. [nous soulignons]*<sup>931</sup>.

La perspective des deux théoriciens est rejointe par Martine Fournier qui interview Stéphane Audoin-Rouzeau dans « Rencontre avec Stéphane Audoin-Rouzeau. Silence on tue ! » :

Regarder la guerre « *au ras du sol* », la souffrance des corps, le consentement aux pratiques les plus brutales ? Un sujet difficile, et qui n'emporte pas toujours l'enthousiasme de la communauté historique ! [nous soulignons]

Dans cet entretien réalisé en 2008, l'historien spécialiste de la Grande Guerre qui s'intéresse aussi aux guerres contemporaines, fait le point sur l'état des recherches sur les violences extrêmes<sup>933</sup>. Son constat est clair quant à l'évitement intellectuel que connaît ce sujet dans les sciences sociales et humaines. Il dérange fortement et il y a, dit-il, comme « une dimension indicible » de l'expérience guerrière qui se reflète dans les silences qui l'entourent. Les chercheurs travaillent plus facilement sur les causes, les conséquences, les stratégies militaires et la politique de la guerre, mais regarder frontalement ses atrocités,

---

<sup>929</sup> Franco CARDINI, *La culture de la guerre, Xe-XVIIIe siècle* (1992 [1982] : 9) cité par AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde », 2008, p. 22.

<sup>930</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 343.

<sup>931</sup> WIEVIORKA, Michel (2005), *op. cit.*, p. 256.

<sup>932</sup> FOURNIER, Martine, « Rencontre avec Stéphane Audoin-Rouzeau. Silence on tue ! », in *Sciences Humaines*, n° 194, juin 2008, p. 28.

<sup>933</sup> Voir son ouvrage *Combattre* qui s'intéresse à la frilosité des chercheurs de renom à traiter de la violence de la guerre. Il s'agit, entre autres, de Marcel Mauss, Marc Bloch, Norbert Elias et Jack Goody. L'ouvrage plaide pour une approche renouvelée de la guerre qu'il faut approcher en osant la regarder « au ras du sol ».

« la souffrance des corps » et observer les processus de déshumanisation dans une perspective de compréhension n'emballe pas<sup>934</sup>.

Divers spécialistes ont tenté d'expliquer la frilosité du sujet en général. D'abord Sémelin qui évoque, entre autres points, l'approche subjective qu'elle suppose toujours et qui rend problématique son observation d'une perspective critique :

La proximité avec la mort suscite des réactions très diverses qui peuvent aller d'une répulsion légitime à une fascination ambiguë. Il est difficile pour le chercheur de se mettre à distance et de faire preuve de 'neutralité scientifique'. Le thème des violences extrêmes pose le problème du rapport du chercheur aux valeurs. Peut-on séparer le jugement éthique et la démarche scientifique ?<sup>935</sup>

Audoin-Rouzeau, pour sa part, avance les *a priori* et préjugés qui entourent le sujet : « s'intéresser de cette manière à la guerre peut engendrer le soupçon de fascination, voire le désir secret de violence »<sup>936</sup>. Ainsi, le chercheur qui travaille sur de tels sujets est promptement suspecté d'entretenir un rapport ambigu avec la violence extrême où les notions de fascination, de complaisance, de voyeurisme, et de masochisme sont aussitôt employées, surtout s'il n'est pas lié aux faits :

En profondeur, il nous semble que la question posée implicitement à celui qui parle du fait guerrier et de ses violences extrêmes a trait *au goût de la violence* dont on peut toujours le soupçonner d'être animé dès lors qu'il n'est pas lui-même un rescapé ou un descendant des victimes<sup>937</sup>.

Ce soupçon qui pèse sur les sujets qui s'approchent ou s'intéressent à la guerre en son centre trouve une explication éclairante chez l'anthropologue Allan Feldman qu'Audoin-Rouzeau cite et que nous reprenons ici :

Les ethnographes et les autres qui écrivent sur la violence de l'intérieur en ce qu'elle a de particulier, qui explorent la cohérence de son non-sens, sont fréquemment accusés de déshumaniser leur sujet. Il est alors suggéré que nous générons une forme de

---

<sup>934</sup> Notons, cependant, que du côté de la recherche anglo-saxonne ce sujet a donné lieu à un nombre important d'ouvrages au cours de ces dix dernières années. A notre niveau, nous avons consulté les travaux de Daniel (1998) de Slim (2007), de Donald G. Dutton (2007) ainsi que les travaux de Philippe Bourgois.

<sup>935</sup> SÉMELIN, Jacques (2002), *op. cit.*, p. 481.

<sup>936</sup> FOURNIER, Martine, *op. cit.*, p. 28.

<sup>937</sup> AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, « Les violences extrêmes du XX<sup>e</sup> siècle à l'aune de l'histoire et de l'anthropologie. Le génocide des Tutsi du Rwanda », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n°190 « Rwanda, quinze ans après : penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », janvier/juin 2009, p. 141.

pornographie, [...] que nous pratiquons le sensationnalisme, à moins que nous soyons tout simplement amoraux et peut-être morbides<sup>938</sup>.

Audoin-Rouzeau souligne aussi que la violence guerrière est un objet d'étude pénible d'un point de vue psychologique en partant de l'hypothèse que l'individu a une prédisposition à fuir les réalités qui le dépassent et à refuser de regarder la cruauté :

Mon principal ennemi, dans les sciences sociales et peut-être dans la vie, c'est l'inconscience. Je crois que nos sociétés sont profondément inconscientes [...] ! Face au fait guerrier, face à la violence de guerre des conflits passés, face à ce qui se joue dans des conflits qui se déroulent sous nos yeux, face à ce qui pourrait se jouer dans des conflits à venir. Dès que les atrocités sont là, dès que surgissent le viol, le massacre, la torture, nous parlons alors volontiers de « retour de la barbarie », de « sauvagerie », de « d'actes incompréhensibles », etc. Comme si c'était la première fois [...] <sup>939</sup>.

Selon lui, la difficulté à observer la guerre « au ras du sol » (Audoin-Rouzeau) s'explique par le fait que les actes de cruauté portent atteinte à nos systèmes de représentation du monde et remettent en question notre propre humanité<sup>940</sup>.

Cette idée est également visible dans les travaux de l'anthropologue Talal Asad qui évoque la perte du sens de l'identité lorsque l'individu est confronté à la violence extrême et à la mort. Devant les atrocités, l'humain fait l'expérience de *l'horreur* qui est « un état de complet effondrement du sens de l'identité humaine »<sup>941</sup>. La violence guerrière conduit à la déstructuration et à la désintégration des corps. En cela elle est une « expérience de l'informe et de l'insaisissable » qui ébranle les repères et croyances fondamentales de celui qui s'y expose, car il s'agit d'une réalité qui lui est étrangère et que l'humain en général s'attache à fuir durant son existence<sup>942</sup>. D'où les vives réticences à regarder les actes de barbarie, car il s'agit d'affronter l'horreur. En ce sens, aborder la violence extrême suppose une force psychologique pour regarder tout en ne se laissant pas submerger par l'horreur qui peut corrompre à tout moment un regard réflexif et critique. Car quiconque s'intéresse à la cruauté prend le risque de succomber à la fascination qu'elle exerce et de devenir un spectateur contemplatif.

<sup>938</sup> Allan FELDMAN [« Ethnographic States of emergency », in C. NORDSTROM et Antonius C. G. ROBBEN, *Fieldwork under fire. Contemporary Studies of Violence and Survival*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 224-225.] cité par Stéphane Audoin-Rouzeau, *Ibid.*, p. 141.

<sup>939</sup> AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane ; FABRE, Thierry, « Combattre », in *La pensée de midi*, 2008/4 n° 26, p. 18.

<sup>940</sup> FOURNIER, Martine, *op. cit.*, p. 30.

<sup>941</sup> BERTHOD, Marc Antoine, « Penser la terreur, l'horrible et la mort : entretien avec Talal Asad », in *ethnographiques.org*, n° 13 juin 2007. En ligne. <http://www.ethnographiques.org/2007/Berthod.html> (consulté en 2010). Notons que le chercheur s'inspire ici de la pensée de Stanley Cavell.

<sup>942</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

La violence extrême ou la cruauté exerce, en effet, une puissante fascination en dépit du sentiment de dégoût qu'elle engendre. Comme l'explique Sémelin qui en a fait l'expérience lorsqu'il a été confronté au témoignage de Révérien Rurangwa, un rescapé tutsi de douze ans dont l'entière famille a été exterminée en 1994 :

L'effet de sidération et d'écœurement est total [...] vous êtes envahi par une sensation d'effroi qui provoque [...] comme une suspension des facultés intellectuelles, plus, une sorte de tétanie psychique<sup>943</sup>.

Il est intéressant de noter ici que cette fascination est également forte, y compris lorsqu'il s'agit d'un témoignage oral ou écrit<sup>944</sup>.

Pour Sofsky, le pouvoir de fascination s'explique par la hantise de la mort qui caractérise l'homme en général. Durant son existence celui-ci consacre toute son énergie à la sauvegarde de son corps. C'est donc la peur profonde de la mort chez l'individu qui provoque une fascination morbide, car l'agonie ou la mort d'autrui réaffirme sa propre existence et son triomphe face à la mort. Par une tonalité suggestive et un imaginaire vif qui caractérisent ses travaux, le chercheur s'attarde sur le « processus de fascination » de manière éclairante. Nous le citons *in extenso* :

---

<sup>943</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 343.

<sup>944</sup> Pour compléter notre point sur l'attraction morbide qu'exerce la violence et les enjeux complexes de sa représentation nous reprenons ici un extrait du témoignage de Mark Pedelty dans *War Stories: the Culture of Foreign Correspondents*. L'auteur revient de façon éclairante sur un épisode marquant – l'approche d'un cadavre par des journalistes lors de la guerre au Salvador – qui s'avère particulièrement intéressant pour observer et tenter de comprendre le rapport hautement sensible et problématique que le sujet entretient avec l'objet de la violence extrême :

« I was visiting a member of the Salvadoran Foreign Press Corps Association [...] when suddenly the shout 'Un meurto! Un meurto!' ('a corpse') rang out in the halls [...]. It was fall of 1991 and the war in El Salvador was coming to an end, but the battlefield death toll remained as high as ever as both sides fought for territory [...]. The number of 'political' killings had been steadily decreasing, however, so this corpse excited the journalists.

'Un meurto!' The members of the corps poured into the hall, smiling and laughing, hoping this one would be news [...] The body had been dumped just blocks away.

The photographers took the lead, moving towards the body en masse while searching for the most dramatic angle. They began shooting immediately. Rather than anarchic competition, the photographers performed a disciplined dance they had developed and perfected during countless other encounters with the dead. [...]

I too was dancing with the photographers, so as not to get in their way [...]. As they continued their 'soft murder' [...] of the corpse, I scribbled meaningless notes, anything to avoid looking at the dead man. 'You know how it is', wrote Vietnam correspondent Michael Herr, 'you want to look and you don't want to look' [...]. This is a common attitude among reporters, a near-addiction to violence. [...]

Everyone has some relationship with terror. For many it is anesthetized distance, violence via remote control, voyeurism. Others are more directly in the sort of violence that characterizes contemporary El Salvador, unwilling participants in a culture of unarticulable fear and terror. War correspondents have a unique relationship to terror, however, a hybrid condition that combines both voyeurism and direct participation. For these 'participant observers' violence is not a matter of 'values' in the moral sense of the term, but instead 'value' in the economic. », PEDELTY, Mark, (excerpt from) *War Stories: The culture of Foreign Correspondents* (1995), in BOURGOIS, Philippe ; SCHEPER-HUGHES, Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 402.

Comme toutes les expériences profondes de la vie, la fascination de la violence est en fin de compte d'ordre corporel. Son spectacle peut devenir une obsession. Ce qui fascine [...] ce n'est pas l'avidité des sensations mais la violence en elle-même, la destruction du corps étranger, le gémissement de la créature, l'odeur du sang. Au début, les réactions sont encore ambiguës. La violence repousse, elle suscite le dégoût, provoque la peur et l'épouvante, mais en même temps elle attire et procure du plaisir. On reconnaît ce qui nous attend peut-être. Le choc frappe [...] il y a un instant de nausée et de vertige, puis une brève vibration dans les fibres nerveuses, jusqu'à ce que finalement le soulagement aplanisse la peur. Quoiqu'il arrive, le spectateur se sait en sécurité. La souffrance qu'il entend et qu'il voit n'est pas sa propre souffrance [...].

Bien que la violence ne laisse derrière elle rien d'autre que des chairs déchiquetées [...] le spectateur ne réussit pas à détourner le regard. La violence a un impact immédiat. Parce qu'elle touche directement le corps, elle brise toutes les règles qui habituellement tiennent les hommes en échec. Soudain, la mort est présente [...] et] visible. C'est elle que le spectateur désire voir à l'œuvre [...]. Même celui qui au début était encore partagé entre l'attrance et la répulsion pénètre dans le cercle de la fascination. L'épouvante se dissipe inopinément, le dégoût et la répugnance se transforment en approbation, en enthousiasme, en euphorie<sup>945</sup>.

Ajoutons que cette fascination, si elle concerne tout individu, son intensité varie en fonction des sujets et de leur position vis-à-vis de l'horreur (sont-ils du côté de la victime ou du bourreau ?). Ainsi, il ne semble pas erroné d'avancer que c'est avant tout l'individu qui se range du côté de l'auteur des violences qui est susceptible d'être davantage « enthousiaste » et de manifester des signes « d'approbation ». Mais pour notre travail, nous retenons surtout la dimension fortement attractive de la violence extrême. Et dans l'optique d'une représentation, l'impact de cette sidération sur le discours n'est pas à sous-estimer, bien au contraire. Nous y reviendrons.

\*\*\*\*

Brièvement exposés, ainsi se présentent les problèmes que pose l'approche de la violence extrême dans le milieu de la recherche. Toutefois, leur complexité ne devrait pas constituer un obstacle. Audoin-Rouzeau insiste sur l'importance de ne pas s'en détourner, car le travail sur la violence de la guerre est « indispensable si l'on veut comprendre les flambées de violences extrêmes qui ont scandé le XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup>... »<sup>946</sup>. Intéressons-nous maintenant à la question de sa mise en récit.

<sup>945</sup> SOFSKY, Wolfgang (2002), *op. cit.*, p. 15.

<sup>946</sup> FOURNIER, Martine ; Audoin-Rouzeau, *op. cit.*, p. 28. Cette position est également appuyée par Wieviorka qui estime que l'approche de la cruauté/de la violence radicale permettrait de mieux comprendre la violence en général : « Peut-être même qu'il faut considérer qu'ils [les phénomènes de violence extrême] définissent la violence bien mieux et bien plus que toute autre dimension », in WIEVIORKA, Michel (2005), *op. cit.*, p. 256.



### 6.1.2.2 La mise en écriture de la violence extrême : pourquoi et comment ?

La question de la représentation constitue le premier défi dans l'approche de la violence extrême. Dans le milieu de la recherche, c'est un aspect fondamental qui demeure cependant encore peu étudié. Que sait-on au juste sur la mise en écriture de la violence guerrière et de l'atrocité de ses manifestations diverses ? Quels sont les enjeux et les obstacles que rencontrent les individus souhaitant en rendre compte ? Les travaux de Valentine Daniel, de Jacky Assayag, d'Audoin-Rouzeau et de Cécile Lavergne & Anton Perdoncin, entre autres, fournissent des pistes importantes sur lesquelles s'appuieront nos analyses.

Dans *Charred Lullabies*, Daniel problématise la question de la mise en écriture de phénomènes collectifs de violence radicale. Nous prenons le temps de rappeler ici que les réflexions du chercheur sont le fruit d'une expérience personnelle durant les années quatre-vingt au Sri Lanka où, de façon accidentelle, il a été confronté à un contexte social violent alors que des massacres interethniques venaient de frapper une région. Cette expérience marquante a eu pour conséquence l'abandon de son objet de recherche initial. Il s'intéresse alors aux massacres et s'attache par la suite à comprendre les déchaînements de violence, plus précisément les logiques de la violence extrême. Depuis les événements et ses visions pénibles des rivières « jonchées de cadavres [...qui] écumaient de sang »<sup>947</sup>, l'auteur s'interroge sur la mise en récit des atrocités : comment rendre compte de phénomènes qui dépassent l'entendement ? Comment décrire des actes de cruauté sans choquer et se laisser happer par les horreurs qui encouragent la production d'un discours passionnel ? Et enfin, une autre interrogation centrale concerne la raison d'être de leur mise en écriture : pourquoi doit-on dire et décrire les phénomènes extrêmes de violence ?<sup>948</sup>

Ces questionnements se posent également au niveau de nos textes qui se sont intéressés à la mise en récit de la violence guerrière. Mais avant de problématiser leur représentation, tentons de comprendre l'importance de leur description.

#### 6.1.2.2.1. Décrire pour expliquer et comprendre

---

<sup>947</sup> Cf. « Kelani Ganga and Kalu Ganga, Sri Lankan rivers of exquisite beauty, for a shudderingly brief period in 1989, were clogged with bodies and foamed with blood. Many have died. How to give an account of these shocking events without giving in to a desire to shock? And more important, what does it mean to give such an account? », DANIEL, Valentine, *op. cit.*, p. 3.

<sup>948</sup> *Ibid.*

Pourquoi est-il nécessaire de mettre en avant les horreurs de la guerre ? Selon Audoin-Rouzeau, en dépit de la difficulté que représente l'approche des actes de violence, on ne saurait s'en détourner car leur connaissance et leur compréhension conduit à une meilleure appréhension des phénomènes de violence et est susceptible de freiner les processus de réitération<sup>949</sup>. Sur ce point, il est rejoint par Wieviorka qui estime que les atrocités de guerre « constituent le cœur du phénomène » de la violence et que « c'est en allant dans ses modalités les plus étonnantes, les moins compréhensibles, qu'on en aborde en réalité l'essentiel, sinon l'essence »<sup>950</sup>.

Les déclarations des deux chercheurs laissent bien comprendre que c'est en mettant les feux des projecteurs sur les violences extrêmes et en les décrivant qu'on parvient à transmettre le savoir de faits hautement complexes qui, par ailleurs, sont vus et vécus par un groupe restreint (les bourreaux et les victimes). De ce fait, pouvoir les énoncer et les décrire permettrait de les rendre visibles et d'attester de leur véracité auprès de ceux qui ne les ont pas vécus. Mais aussi, de rendre possible leur questionnement, leur témoignage et leur traitement politique. Et c'est dans ce sens que la mise en récit des violences extrêmes s'avère cruciale.

Pour Cécile Lavergne et d'Anton Perdoncin, la description de la violence constitue la première étape dans une tentative de problématisation. La question du « *comment* » décrire la violence – qui suppose un travail descriptif – est décisive pour aborder la question du « *pourquoi* », « car décrire c'est rendre compte d'un phénomène, d'un événement d'une situation par la sélection de certains traits saillants »<sup>951</sup>. De ce fait en décrivant la violence radicale on rend possible le début d'une réflexion et d'une explication<sup>952</sup>.

Ce constat vaut tout autant pour le chercheur que pour le journaliste, le cinéaste ou l'écrivain. En ce sens, nos fictions qui sont nombreuses à oser décrire les destructions et les exactions massives et effroyables ne devraient pas être trop hâtivement perçues comme de simples créations sensationnalistes. Un regard prudent et plus complexe s'impose en fonction de chaque œuvre et des conditions d'écriture, tant l'entreprise d'écrire la guerre « au ras du sol » est exposée à des embûches. Dans cette optique, il s'agit de ne pas sous-

---

<sup>949</sup> Ainsi, il estime que « c'est l'extrême qui révèle le banal, en montrant ce qui reste invisible dans la vie ordinaire », FOURNIER, Martine ; Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p. 30.

<sup>950</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 214.

<sup>951</sup> LAVERGNE, Cécile ; PERDONCIN, Anton « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », in *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, En ligne. URL : <http://traces.revues.org/index4878.html>, p. 7.

<sup>952</sup> Sur ce point, voir les explications détaillées de LAVERGNE et PERDONCIN, *op. cit.*, pp. 8-10.

estimer la volonté de l'auteur de faire voir et ressentir *tout en faisant réfléchir* lorsqu'il dévoile crument ce qu'il y a d'intolérable, d'inouï et d'abject dans les conflits.

Cette idée est partagée par Susan Sontag dans ses réflexions sur la description contemporaine des désastres et de la cruauté. Outre son constat d'une exploitation mercantile de la douleur des autres, elle affirme néanmoins l'importance de montrer les horreurs. Ainsi, en considérant l'interaction qu'il y a dans nos sociétés actuelles entre les faits de guerre et l'expression artistique (en l'occurrence la photographie qui est sa spécialité), la chercheuse admet le pouvoir de sensibilisation des « images-chocs » :

Les photographies constituent un moyen de rendre « réelles » (ou « plus réelles ») des choses que les privilégiés, ceux qui n'ont pas à craindre pour leur sécurité, pourraient préférer ignorer<sup>953</sup>.

Un peu plus loin, elle fait une lecture intéressante de photos montrant des scènes d'atrocité :

Elles [les photographies] montrent les corps dépecés d'adultes et d'enfants. Elles montrent la manière dont la guerre élimine, détruit, brise, arase le monde construit<sup>954</sup>.

Ainsi, la chercheuse indique clairement que, figurer l'horreur des violences c'est montrer et dénoncer les logiques destructrices. Ne pas le faire contribuerait donc à leur déni et empêcherait toute dénonciation. Sontag prête volontiers aux images le pouvoir d'inspirer l'empathie et la contestation : « l'exposé des cruautés de la guerre est conçu comme un assaut à la sensibilité du spectateur » qui brise toute indifférence et force une prise de conscience<sup>955</sup>. Ainsi à la question du but des représentations saisissantes des tragédies lorsque nous songeons à nos fictions, il s'agit aussi de considérer l'exposition des atrocités et de la douleur (massacres, viols, actes de torture et de mutilation, dégénérescences physiques – famines, maladies, pandémies–, etc.) selon une visée 'militante' et 'didactique' où l'artiste en montrant l'horreur, donc le pire et l'inouï, espère informer et inciter vivement au rejet de la guerre.

Les visions terribles dans nos fictions seraient donc à lire d'une part comme une expression brute cherchant à reproduire ce qu'il s'est produit selon une visée testimoniale. Mais la question que posent les descriptions des faits guerriers est surtout celle de sa capacité à encourager ou à permettre ou non d'engager une réflexion critique. Cela nous

---

<sup>953</sup> SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 15

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 53.

amène maintenant à examiner les défis et les enjeux complexes de la mise en récit des violences extrêmes.

#### 6.1.2.2.2. Défis et écueils

Selon Daniel, la description de la violence extrême comporte des enjeux éthiques, voire politiques que rencontre l'individu qui désire les représenter. Pour Sémelin, elle constitue « l'un des défis les plus exigeants » parce que l'humain subit de plein fouet le choc du récit [ou de la vision] d'atrocités »<sup>956</sup>. Ainsi nous affirmons d'emblée que c'est une tâche particulièrement difficile et délicate constamment travaillée par des doutes et les peurs des dérives, car la violence par sa nature excessive, radicale, subversive, ambivalente et convulsive se rend rebelle à toute représentation, y compris lorsqu'elle est représentée via les médias comme le rappelle Sophie Jehel :

Quel que soit le cadre de leur énonciation, les logiques de violence (atteintes au corps, menaces sur l'intégrité de la personne) sont des logiques de mort. Pour y faire face, il faut pouvoir puiser en soi une énergie et une distanciation qui permettent d'en dépasser la morbidité, de ne pas être la cible. Cette réserve d'énergie n'est pas inépuisable. Elle est fragile<sup>957</sup>.

Pour Lavergne et Perdoncin des problèmes à plusieurs niveaux sont à considérer :

La question soulève de redoutables problèmes théoriques, épistémologiques, éthiques et politiques : les qualités objectives d'une description rigoureuse qui permettrait aux sciences humaines de produire des représentations de leurs objets les plus fidèles et adéquates [...], s'érodent au contact de l'objet violence, qui met en jeu les frontières du légitime et de l'illégitime, du tolérable et de l'intolérable, et qui [...] 'implique toujours un modèle explicite du juste et de l'injuste'<sup>958</sup>.

Bien que les questionnements des deux chercheurs interviennent dans le cadre du champ de la recherche, ils s'avèrent pertinents pour penser de manière générale la mise en récit des phénomènes violents. Il est intéressant de noter que pour le chercheur, une description objective s'avère quasi impossible tant l'objet de la violence est redoutable et que sa description « est toujours suspectée d'immoralisme »<sup>959</sup>. On comprend mieux

<sup>956</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 344.

<sup>957</sup> JEHEL, Sophie, « Faut-il refonder la protection de l'enfance dans les médias ? », in Lardellier, Pascal (dir.), *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris : L'Harmattan, coll. « Communication et Civilisation », p. 123.

<sup>958</sup> LAVERGNE, Cécile ; PERDONCIN, Anton, *op. cit.*, p. 6. Les auteurs se réfèrent ici aux travaux des chercheurs Ackerman (1985) et Élisabeth Claverie.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 18.

l'acharnement de Daniel à insister sur l'importance de problématiser la figuration des violences extrêmes car, dit-il, une telle démarche ne se résume pas à l'histoire à raconter ou à ne pas raconter, mais il s'agit surtout de la façon de la raconter<sup>960</sup>. Le défi est de trouver une « juste » distance par rapport aux faits et une « juste » mesure au niveau des mots et de la tonalité. Mais dans l'ensemble, il y a toujours le risque d'adopter une écriture maximaliste spectaculaire ou *a contrario* minimaliste aseptisée<sup>961</sup>.

*La représentation maximaliste et le danger d'une écriture « pornographique » de la violence*

Daniel évoque la fascination qu'exerce la violence extrême et qui tend à encourager une écriture sensationnelle ou « pornographique » de la violence. Par le terme « pornographique » on renvoie à un discours violent, excessif et esthétisé qui porte des images troublantes d'une violence mise en spectacle<sup>962</sup>. Maffesoli présente de façon éclairante cette approche qui repose sur l'exhibition :

[cette] posture consiste à se laisser submerger par la puissance symbolique de l'acte cruel pour le mettre au centre, sinon au-devant du récit du massacre. En résulte une narration quasi esthétisante des atrocités, nourrie par le souci du détail et de la mise en scène<sup>963</sup>.

Avec raison il se réfère à l'écriture ambiguë du sociologue Sofsky. *Traité de la violence* mais aussi *L'ère de l'épouvante* dérangent par leur écriture esthétique et leur registre passionnel. Les deux textes qui sont imbibés de « fictions imaginaires » révèlent l'emploi d'un « style quasi littéraire, dont se dégage une sorte de délectation très ambiguë pour la violence »<sup>964</sup>. Ainsi, Maffesoli prévient qu'il s'agit de prendre « la bonne distance », car « à les [atrocités] regarder de trop près, on risque de se faire tétaniser par leur contemplation macabre »<sup>965</sup>.

Dans « The continuum of violence in War and Peace: Post-Cold War lessons from El Salvador », Philippe Bourgois met lui aussi en garde contre la production d'une telle écriture dont il indique de façon globale et succincte les contours :

---

<sup>960</sup> Cf. «The task has become of not only deciding what story to tell and what not to tell, but how to and how not to tell a story. How to tell the truth? », in DANIEL, Valentine, *op. cit.*, p. 106.

<sup>961</sup> Lire notamment l'introduction et le chapitre 4 dans l'ouvrage de Daniel, *op. cit.*

<sup>962</sup> DANIEL, E. Valentine, *Charred lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence*,

<sup>963</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 344.

<sup>964</sup> *Ibid.*, pp. 344-345.

<sup>965</sup> *Ibid.*

À travers des descriptions captivantes, des scènes atroces prises en photo et des poétiques fascinantes, les ethnographes courent le risque de contribuer à une pornographie de la violence susceptible de renforcer des perceptions négatives de groupes subordonnés aux yeux d'un lecteur peu compatissant [notre traduction]<sup>966</sup>.

Lavergne et Perdoncin évoquent également le risque d'une écriture fascinante et spectaculaire aux effets néfastes sans le maintien d'un minimum de distance critique :

Une 'pornographie de la violence' [...] renverrait les victimes à leur honte et à leur souffrance » et peut encourager la perception négative des groupes subordonnés chez des lecteurs « trop enclins à y lire un renforcement de leurs stéréotypes<sup>967</sup>.

Pour Jackie Assayag, une écriture qui « surconstruit l'horreur » a de grandes chances d'occulter la tragédie<sup>968</sup>. Le chercheur cite en exemple la Shoah qui a fait l'objet de représentations captivantes dont il dénonce les dérives qui ont conduit à une « industrialisation » du génocide devenu un « objet de consommation 'médiatique' à partir des années 70.

Ainsi se présente le premier écueil. Un autre problème potentiel constitue la déréalisation de la tragédie par le biais d'une écriture minimaliste et aseptisée.

#### *La représentation minimaliste ou l'écriture de l'évitement*

Selon Daniel, un discours critique, plus intellectuel qui prendrait de la distance avec les faits permet d'éviter une écriture sensationnelle, toutefois, il ne garantit pas une meilleure retranscription des faits. Le chercheur se demande, par ailleurs, si une telle écriture ne risque pas plutôt de trahir la victime qui, en confiant son histoire, émet clairement le souhait de sa transmission à autrui<sup>969</sup>. Ainsi posée, l'intellectualisation du discours montre ses limites car c'est une posture qui peut conduire à une possible déloyauté envers la victime.

Lavergne & Anton émettent également des réserves vis-à-vis d'une écriture aseptisée qui serait donc menacée d'une déréalisation des faits :

---

<sup>966</sup> Cf. « Trough gripping descriptions, harrowing photographs, and seductive poetics, ethnographers risk contributing to pornography of violence that reinforces negative perceptions of subordinated groups in the eyes of unsympathetic readers », BOURGOIS, Philippe, « The Continuum of Violence in War and Peace: Post-Cold War lessons from El Salvador », in BOURGOIS, Philippe ; SCHEPER-HUGHES, Nancy (ed.), *op. cit.*, p. 433.

<sup>967</sup> LAVERGNE, Cécile ; PERDONCIN, Anton, *op. cit.*, p. 14.

<sup>968</sup> ASSAYAG, Jackie, « Le spectre des génocides : traumatisme, muséographie et violences extrêmes », in *Gradhiva*, dossier : « Sismographie des terreurs », mai 2007, p. 8.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 4.

Le positionnement du chercheur sur son terrain et « dans une écriture de la violence » se doit d'éviter le double écueil de la spectacularisation de la violence provoquant fascination, dégoût ou sidération d'une part, et de l'aseptisation qui déréalise les phénomènes violents [...] d'autre part<sup>970</sup>.

A l'évidence, pour nos deux chercheurs, un discours aseptisé tend à occulter la réalité des faits. Une telle situation, par conséquent, peut entraîner des conséquences négatives pour la victime en quête de reconnaissance et de réparation. D'où la remarque que « l'euphémisation et la banalisation [sont les] armes de ceux qui veulent dénier à certains groupes la qualité de victimes »<sup>971</sup>.

\*\*\*\*

Au terme de notre observation des différentes études et points de vue sur la question de la violence extrême et de sa représentation, il apparaît évident que la mise en récit des phénomènes de grande violence est une entreprise fort complexe. Les réflexions de Daniel, Lavergne et Perdoncin ont souligné l'importance de s'intéresser à la violence de la guerre, mais surtout de la décrire « au ras du sol ». Dans cette perspective, nous avons vu que le style d'écriture employé s'avère un choix important, voire crucial car il engage « des enjeux mémoriels et historiques »<sup>972</sup>. L'efficacité de la transmission de la mémoire d'une expérience douloureuse repose donc sur une écriture qui saura retranscrire les événements et leurs atrocités sans verser dans une représentation maximaliste qui en ferait un spectacle d'horreurs, mais également sans abuser d'un regard détaché et d'une plume trop aseptique qui les éclipserait, voire les banaliserait.

Une distance « mal gérée » vis-à-vis de l'horreur est donc susceptible de nuire au travail de représentation. Cela vaut autant pour les écrits universitaires, journalistiques que littéraires bien que les enjeux, les visées et les contraintes ne soient pas toujours les mêmes. Effectivement, par rapport au chercheur qui est tenu à une écriture factuelle et objective, l'écrivain en tant que fabulateur, jouit d'une plus grande liberté qui lui permet d'approcher sans prescription aucune et avec les codes propres à l'expression artistique son objet de représentation. C'est d'ailleurs la raison qui explique l'approche 'plus décomplexée' des violences extrêmes dans le domaine subjectif de l'art<sup>973</sup>. Et les nombreuses œuvres de notre corpus l'illustrent bien. Cependant, la parole excessivement violente et captivante, chez

---

<sup>970</sup> LAVERGNE, Cécile ; PERDONCIN, Anton, *op. cit.*, p. 6.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>972</sup> *Ibid.*

<sup>973</sup> Les récents travaux d'Audoin-Rouzeau évoquent précisément la contribution importante de la littérature dans la visibilité de la guerre et ses horreurs. Voir l'ouvrage *Combattre*, *op. cit.*

certain, gêne et soulève des interrogations sur la posture radicale ou extrémiste adoptée et qui engendre le malaise.

Avant de nous focaliser sur la dimension excessive et radicale du discours sur la guerre dans nos fictions et de présenter les traits généraux de l'esthétique de l'extrême qui les travaille, la prochaine sous-partie introduit et problématise la notion de l'extrême dans le cadre d'une société contemporaine en mal de sensations fortes où le règne de l'émotion redéfinit le fonctionnement, les contours et les enjeux de la production culturelle. Le but étant ici de penser nos créations à l'intérieur de la production culturelle contemporaine qui est porteuse des pratiques sociales d'un temps et d'une société donnée.



## 6.2. Le temps de l'extrême et l'art de l'*hybris*

### 6.2.1. Vivons-nous à une époque « extrémiste » ?

#### 6.2.1.1 Penser « l'extrême »

Le terme « extrême » vient des mots latins *extremus* (« super »<sup>974</sup>) et *exter* (« extérieur à »<sup>975</sup>) et par définition renvoie à l'idée de l'ultime but atteint, à la dernière limite, la marge. Les dictionnaires l'associent à l'excès, à ce qui est poussé jusqu'aux limites, voire en dehors des limites. Pour le chercheur Paul Ardenne qui y a consacré une importante étude avec *Extrême : esthétique de la limite dépassée* (2005), l'extrême est « la borne et tout autant la limite que l'on a omis de respecter »<sup>976</sup>. Il surprend, bouleverse, outrepassa l'ordinaire et la norme pour se placer du côté de l'exceptionnel et de l'extraordinaire. Ainsi, les situations extrêmes sont celles qui « dépassent l'entendement » et où les comportements « outrepassent le vivre ordinaire »<sup>977</sup>. C'est ce qui incite le chercheur à dire que « l'extrême lui-même est extrême, il troue le réel borné, il l'écartèle, il y inscrit une béance »<sup>978</sup>. Cela nous conduit à dire que l'extrême permet le saut dans la marge, dans l'absurde, dans la folie, dans la souillure et l'abjection ; bref, dans les univers que les différentes sociétés codifient généralement sous le sceau du mal et de l'interdit.

La réflexion d'Ardenne examine à la lueur de cette notion les comportements excessifs des individus des sociétés contemporaines (de type occidental) marquées par un goût « [d]es sensations fortes [d]es défis délirants et [par] la violence »<sup>979</sup>. De multiples secteurs de la vie sont, en effet, conditionnés par l'idée du « faire plus » et « d'aller toujours plus loin ». L'expérience d'aventures nouvelles et des sensations fortes est devenue une habitude, voire un besoin. Tout doit être original et exaltant. Ardenne constate une

---

<sup>974</sup> Qui renvoie à « ce qui est au-dessus, ce qui surplombe, ce qui se tient à distance du commun », ARDENNE, Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, p. 19.

<sup>975</sup> Qui renvoie à « ce qui ne se situe pas dedans mais en dehors du lieu de référence, hors du cadre, au-delà de la frontière » (Ardenne 2006, *op.cit.* p. 19).

<sup>976</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 20.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>979</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

surutilisation du terme « extrême » : il « est omniprésent [et] employé à tout va ». Les secteurs du sport, de la mode, de la culture, de l'information, de la restauration, du sexe, de la politique, de l'humour, de la publicité, etc., multiplient les slogans vantant les découvertes nouvelles, exotiques, fortes, extrêmes<sup>980</sup>. Tout ce qui serait susceptible de procurer des émotions intenses capte l'attention de l'individu et se vend bien. Mais est-ce la civilisation humaine qui serait par essence « extrême » ou « aurait-elle fini par le devenir ? » se demande, avec pertinence, le chercheur<sup>981</sup>.

En interrogeant cette quête frénétique de l'extraordinaire, de stimulations douloureuses et excitantes, Ardenne tente de comprendre l'évolution de l'individu à l'intérieur d'un contexte sociétal caractérisé par « une inertie ambiante ». Ainsi, en mal de nouvelles expériences au sein d'un cadre analgésié, le sujet tend à accroître des demandes en émotions fortes<sup>982</sup>. Le chercheur s'inspire ici de la pensée de l'essayiste Ivan Illich qui, durant les années 70, établissait déjà un lien de cause à effet entre la société contemporaine conformiste et « anesthésiée » et la quête de jouissance excessive<sup>983</sup>. Selon Ardenne, ce constat est toujours d'actualité à une époque dite « émotionnelle ». L'individu est passé « d'une culture du 'sentiment' à une culture de [...] l'émotion-choc' qui est de l'ordre du cri » :

Il [l'homme occidental] recherche les situations inductrices de sensations fortes. Il a besoin d'être secoué par des commotions, étourdi par des activités hystériformes, étonné par des impressions inédites et puissantes<sup>984</sup>.

L'expression émotion « choc » renvoie ici à l'idée d'une quête de l'expérience « qui frappe l'esprit et fouette le corps »<sup>985</sup>. Ainsi, notre ère se caractérise par « une vie émotionnelle survoltée. Une dépense permanente. Un orgasme sensitif perpétuel »<sup>986</sup> dont nous essayons d'observer les éventuelles traces à l'intérieur de nos fictions de guerre. Et c'est la raison pour laquelle l'analyse de nos fictions ne saurait se passer d'une réflexion sur

---

<sup>980</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>982</sup> *Ibid.*

<sup>983</sup> Ardenne reprend ici la pensée d'Illich qui, dans *Némésis médicale* (1975), s'intéresse à la quête hédoniste de la société des années 60-70. Il le cite largement : « La faculté de jouir des plaisirs simples et des stimulants faibles décroît. Il faut des stimulations de plus en plus puissantes aux gens qui vivent dans une société anesthésiée pour avoir l'impression qu'ils sont vivants [...] Dans son paroxysme, une société analgésique accroît la demande de stimulations douloureuses » (ILICH, Ivan, *Némésis médicale*, Paris : Seuil, 1975, p. 150). *Ibid.*

<sup>984</sup> Michel Lacroix, *Le Culte de l'émotion* (2003 [1<sup>e</sup> éd. 2001] : 6) cité par ARDENNE, p. 22.

<sup>985</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 22.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 22.

le contexte culturel spécifique dans lequel elles ont pris naissance et dont elles portent les marques.

### 6.2.1.2 La tyrannie de l'émotion et de « l'image-choc »

La perception d'une ère vivant au goût du risque, avide d'émotions fortes, résolument tournée vers le sensible trouve un fort écho dans les travaux de Susan Sontag et de Michel Maffesoli respectivement dans *Devant la douleur des autres* et *Au creux des apparences*<sup>987</sup>. Les ouvrages s'intéressent à la prédominance de l'émotion-choc et d'un hédonisme implacable au sein de la vie des sociétés contemporaines. Pour le théoricien Maffesoli, la vie quotidienne se caractérise par une manière d'être et de vivre excessive, orgiaque, « organique » où « tout a de l'importance » et où le lien social est devenu essentiellement émotionnel<sup>988</sup>. Il observe ainsi une ère nourrie par « le frivole, l'émotion, l'apparence »<sup>989</sup> affichant une forte propension pour une « sensibilité baroque »<sup>990</sup> où les corps vivent et s'exhibent sur le mode de l'excitation permanente et de l'outrance :

De bout en bout, tout cela délimite une « aura » spécifique qui conditionne, *volens nolens*, les manières d'être, les modes de penser, les styles de comportement à autrui [...] l'esthétique semble être le meilleur moyen de nommer le « consensus » qui s'élabore sous nos yeux, celui des sentiments partagés ou des sensations exacerbées : *Cum-sensualis*<sup>991</sup>.

C'est le constat d'une société orientée vers l'hédonisme qui incite l'individu à explorer et à renouveler des expériences fortes que Maffesoli rejoint la pensée d'Ardenne, car le plaisir des sens dans une société qui en a fait une norme n'est possible qu'en misant sur le nouveau, l'originalité, le radical, le singulier et l'outrance. Tous ces éléments contribuent à la construction d'une condition extrême. Bien que Maffesoli ne pense pas de façon explicite la dimension extrême des émotions, l'idée d'une époque organisée autour de « l'excès et [du] débordement des sens, de l'*hubris* »<sup>992</sup> prime<sup>993</sup>. Et ce temps de l'*hybris* influence la production culturelle comme nous le verrons avec Sontag qui critique les figurations

<sup>987</sup> Voir SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres* (traduit de l'anglais par Fabienne DURAND-BOGAERT, éd.. 2002), Paris : Christian Bourgois, 2003 ; MAFFESOLI, Michel, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris : Plon, coll. « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 1990.

<sup>988</sup> MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, pp. 11, 12-13.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>990</sup> *Ibid.*, pp. 11-13.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>992</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 28 (dans notre cas, nous orthographions « *hybris* »).

<sup>993</sup> Précisons toutefois que les deux rappellent que la disposition humaine pour un hédonisme effréné n'est pas nouvelle, mais selon les époques elle a une importance différente.

spectaculaires de la violence au sein d'une « société spectacle » où l'émotion-choc règne en maître.

## 6.2.2. La production culturelle de la violence

### 6.2.2.1 La douleur et la violence se vendent bien

Dans *Devant la douleur des autres*, Sontag s'intéresse à la pénétration de la culture du choc et du spectaculaire dans les images contemporaines. Elle examine la représentation de la douleur, notamment dans l'art photographique, au sein d'une société évoluant autour de l'imagerie incessante (télévision, vidéo, cinéma, photographie) et « qui a fait du choc un des grands stimuli de la consommation autant qu'une source de valeur »<sup>994</sup>. L'auteure dénonce la vision moderne de la violence qui voit en elle une matière propice pour secouer le public, capter son attention et lui procurer les sensations intenses qu'il recherche.

Pour Michaela Marzano, philosophe qui investit les questions d'éthique notamment dans les domaines liés au corps et à la sexualité, la violence, notamment lorsqu'elle est radicale, est devenue un divertissement majeur. Dans *La mort-spectacle : enquête sur l'horreur-réalité* qui travaille les notions de « mort spectacle » ou encore de « l'horreur-réalité », elle observe la place à nulle autre seconde du spectacle de la « violence réelle et de l'horreur extrême » au sein des sociétés modernes occidentales<sup>995</sup>. Celles-ci se sont lancées dans une monstration du corps où celui-ci, violenté, est exhibé auprès d'un public demandeur de spectacles où la cruauté est visible. Pour appuyer ses observations la chercheuse évoque les *snuff movies*, ces films « censés mettre en scène la mise à mort réelle d'un individu », mais aussi les vidéos macabres circulant librement sur Internet (par ex : la mise en spectacle des exécutions islamistes, les scènes de « brutalisation » d'individus ou de groupes lors des conflits – tortures, viols, etc. –, les accidentés de la route, etc.) qui sont visionnées par des milliers de gens en Occident<sup>996</sup> (et certainement de plus en plus ailleurs).

La libre circulation et la consommation d'images de violence et d'horreur renvoyant à des tortures et des mises à mort réelles soulèvent des interrogations multiples sur l'exploitation de la violence crue et de la détresse humaine pour animer les écrans des

---

<sup>994</sup> SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 31.

<sup>995</sup> MARZANO, Michaela, *La mort-spectacle : enquête sur l'horreur-réalité*, Paris : Gallimard, coll. « NRF », 2007.

<sup>996</sup> *Ibid.*, pp. 12, 17.

salons, les galeries, la une des journaux, etc.<sup>997</sup> Mais nous retenons surtout que les recherches de Marzano valident les observations d'Ardenne et de Maffesoli sur le règne de l'émotion-choc et elles appuient les observations de Sontag sur l'exploitation des expériences de souffrance et de violences extrêmes dans un contexte socioculturel favorable à leur exhibition.

Sontag dénonce l'exploitation de la douleur qui est essentiellement véhiculée par des « images-chocs ». La misère de l'Autre, est transformée en un spectacle tant dans l'espace médiatique qu'artistique :

Être le spectateur des calamités qui se déroulent dans un autre pays constitue une expérience typiquement moderne, étant donné l'offre accumulée, depuis plus d'un siècle et demi, que nous font ces touristes professionnels, spécialisés, appelés journalistes. Les guerres, à présent, sont aussi le spectacle son et lumière de nos salons. L'information relative à ce qui se passe ailleurs, l'« actualité », comme on le dit, met en scène le conflit et la violence – « le sang à la une », tel est le vieux slogan des tabloïds et des journaux télévisés en continu –, ce qui génère une réaction de compassion, d'indignation, de curiosité ou d'approbation, au moment où chaque détresse devient visible<sup>998</sup>.

De son côté, Marzano s'inquiète des conséquences que peuvent entraîner la consommation et l'exposition assidues à la violence et à la « mort spectacle » : ces produits culturels « *hyperhard* » (ou extrêmes) n'entraînent-ils pas une progressive « neutralisation » « du jugement du spectateur » ?<sup>999</sup> Celui-ci n'est-il pas réduit à devenir un consommateur avide passif ouvrant ainsi la voie à « une nouvelle forme de barbarie » qui serait « l'indifférence » qu'engendre l'accoutumance aux représentations spectaculaires de la douleur ?<sup>1000</sup>

Les regards des deux chercheuses sont sévères et alarmistes. Ainsi, au-delà d'un travail informatif et testimonial dont peut se réclamer une partie des images-chocs, il y a un phénomène intrigant, voire inquiétant dont les visées mercantiles semblent évidentes. Si l'engouement récent pour les *snuff movies* et les vidéos macabres n'a pas encore gagné

---

<sup>997</sup> Marzano soulève une série de questions pertinentes qu'il nous semble intéressant de citer *in extenso* :

« Comment expliquer que tant de gens cherchent à visionner de telles vidéos ? Veulent-ils s'informer, comme ils le disent quelques fois dans les forums, ou sont-ils tout simplement « intrigués » par la mort filmée en directe ? Quelles raisons, quelles pulsions conduisent un adolescent, ou un adulte à contempler ou à discuter pendant des heures dans des chats avec des inconnus sur ces indicibles spectacles ? Quelle vision de l'homme peuvent-ils avoir, alors qu'ils vivent dans une société qui ne cesse de célébrer les droits de l'homme ? Et puis que faire ? Faut-il laisser ces images accessibles ? La fermeture des sites qui les hébergent serait-elle un bienfait pour l'intérêt général ou bien une atteinte à la liberté d'expression ? », *Ibid.*, p. 14.

<sup>998</sup> MARZANO, Michaela, *op. cit.*, p. 26.

<sup>999</sup> *Ibid.*, pp. 11, 14.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, pp. 13, 14, 46.

l'adhésion du plus grand nombre, les succès des films de guerre démontrent que les représentations spectaculaires de la violence sont un marché fécond.

#### 6.2.2.2 Les guerres : ces divertissements contemporains

Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le traitement sensationnel qui souvent est réservé aux événements tragiques dans les médias et surtout au cinéma. Christiane Kègle se montre particulièrement critique à ce propos :

Les attentats terroristes sont devenus les lots quotidiens dans les reportages télévisuels et radiophoniques. Banalisées par l'entrecouplement de messages publicitaires ou de légèreté divertissante, les scènes de carnage se multiplient tout en se vidant de leur sens. Souvent réduites à des images-chocs, elles éclairent l'espace d'une seconde ou deux le petit (ou grand) écran de nos confortables demeures<sup>1001</sup>.

Ardenne la rejoint en observant que le document d'actualité exploite au maximum cette société du sensible consommatrice d'émotions fortes. Ainsi, il avance que cette situation a graduellement transformé le traitement du document d'actualité qui est désormais « ramené à l'expression choc ». L'information, explique-t-il, n'est jamais aussi captivante et suivie que lorsqu'elle traite avec outrance quelque chose qui se rapporte à la violence ou à une tragédie, « quelque chose qui nous viole, nous les spectateurs »<sup>1002</sup>. Sur ce point, les événements de violence extrême constituent des sujets de prédilection car ils constituent un terrain d'attraction pour le public. Autrement dit, en eux-mêmes ils ont ce « quelque chose » qui heurte et fascine. Aussi, en les mettant en scène, en les esthétisant ils sollicitent davantage, leur pouvoir d'effroi et de sidération – qui est le gage d'une réception rapide et massive – étant décuplé. C'est ainsi que les expériences de douleur et de la mort qui remuent, marquent spontanément les esprits et représentent des sujets aisément exploitables, sont devenus des matières premières inépuisables pour les médias dont la tâche sera surtout de les mettre en scène de façon à les rendre plus visibles et captivantes :

A cette matière première, la technique consommée des reporters et des réalisateurs documentaristes ajoute la possibilité de dramatiser les faits, de les enlaidir, de rendre l'horrible plus horrible encore<sup>1003</sup>.

---

<sup>1001</sup> KÈGLE, Christiane, « Introduction », in KÈGLE, Christiane (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec : PUL, coll. « Mémoire et survivance », 2007, p. 2.

<sup>1002</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 277.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 278.

Dans le milieu cinématographique, et en particulier lorsqu'il s'agit de grosses productions, on observe un schéma similaire. Pour attirer le public, il faut jouer sur la corde de la violence (de préférence radicale) et du voyeurisme. Les tragédies guerrières, par exemple, sont souvent représentées de façon complaisante sur le mode du film d'action multipliant les scènes de combat avec la violence brute en gros plan. Dans le cas où une réelle intention de dénonciation anime les créateurs et que la focalisation sur la violence et ses atrocités soit motivée par une volonté de retraduction réaliste des faits, les films de guerre demeurent cependant prisonniers de mises en scène spectaculaires et captivantes. Car dans la visée de dénoncer des faits dramatiques – mais surtout de capter l'attention et d'attirer la sympathie du spectateur – l'accent est généralement mis sur *le donner à voir* et à ressentir. La transmission de la tragédie se fait donc essentiellement par le jeu sur l'émotion ou sur le « sensible » pour reprendre l'expression de Maffesoli<sup>1004</sup>.

Or, si cette voie peut s'avérer efficace, car elle s'adresse directement à l'émotion du spectateur, n'oublions pas qu'une telle démarche répond également à l'esprit d'un temps qui tend à privilégier l'émotion, notamment l'émotion-choc et ce tout ce que cette notion sous-entend : domination de l'affect, du futile, de l'apparence, de la proximité, de l'immédiateté, du plaisir des sens, de la jouissance, etc. Sur le point, Maffesoli fait bien de rappeler que les diktats de l'apparence et de la loi du spectacle ont tendance à se généraliser. « L'esthétique » contamine « l'ensemble de l'existence » contemporaine (le politique, l'entreprise, la communication, la consommation, la vie quotidienne, etc.)<sup>1005</sup>. En somme, l'*homo estheticus* qui, selon Assayag, est « en train de (re)naître »<sup>1006</sup> n'est pas prêt de freiner la production culturelle de la violence, bien au contraire.

Afin d'assurer leur réception favorable et de susciter l'engouement du plus grand nombre, les guerres sont donc racontées dans un registre qui va provoquer des effets émotionnels particuliers sur le spectateur. Ainsi, par rapport à une approche plus critique et non spectaculaire qui n'emballe pas, on privilégie les tonalités passionnelles, pathétiques et tragiques qui inspirent l'enthousiasme, l'effroi, la pitié, l'indignation, etc. Dans cette optique, les cinéastes tendent à faire la part belle aux images esthétisantes captivantes. Par ailleurs, certains films, par leur statut de spectacle de type hollywoodien, ne peuvent échapper à la

---

<sup>1004</sup> MAFFESOLI, Michel (1990), *op. cit.*, p. 11.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1006</sup> ASSAYAG, Jackie, *op. cit.*, p. 8.

logique de la rentabilité, ce qui suppose souvent la reproduction de stéréotypes et discours simplistes ainsi que l'accumulation d'images-chocs et d'effets spéciaux<sup>1007</sup>.

Dans *Guerres africaines et écritures historiques*, Ngandu fait une virulente sortie contre la récupération mercantile des tragédies historiques, notamment celles qui se sont déroulées sur le continent et qui ont fait l'objet de représentations captivantes dans les médias, le cinéma et la littérature. Nous le citons *in extenso* :

Des publicistes en mal des gloires éphémères conseillent vivement aux jeunes scribouillards piqués par le démon de la conquête :

« des scènes macabres, de plus en plus caustiques, érotiques, mais sans effets pathétiques... Pas trop de passionnel ni de sensiblerie inutile : les souffrances dans le Tiers-Monde, vous savez, c'est bon pour le ramassage des petits orphelins, au Darfour ou ailleurs, peu importe ».

*Chiens de guerre (War dogs)*, *Le Seigneur de la Guerre (Lord of War)*, *Blood Diamond* [...] *Hôtel Rwanda*, *Congo River*, *Katanga Business*, *Primeval* : les titres ronflants s'enchaînent et s'évertuent dans la « monstration » des ignominies perpétrées. Hollywood excelle dans des fresques « captivantes » sur les boucheries, à la tronçonneuse, à la baïonnette, à la machette, aux « armes sophistiquées ». La traque des populations, les humiliations perpétrées. Ils ont dépêché des équipes hautement spécialisées autour des théâtres des opérations afin de capturer sur le vif des « images réelles et réalistes », au même moment où les abominations se commettent. Des précautions astucieuses vont atténuer les frais de surproductions, et qui rendent plus rentable la visibilité des hostilités<sup>1008</sup>.

Dans la préface de son roman, *En suivant le sentier sous les palmiers*, le critique se montre plus explicite sur les pressions exercées sur les artistes pour produire des œuvres sanglantes :

---

<sup>1007</sup> Dans la production contemporaine nous pensons à des films phares tels : *Il faut sauver le soldat Ryan* (Seconde Guerre Mondiale, Steven Spielberg, 1998), *Pearl Harbor* (Seconde Guerre Mondiale, Michael Bay, 2001), *Les Seigneurs de la guerre* (Asie, Peter Ho-Sun Chan, 2007), entre autres exemples. Et concernant les guerres en Afrique : *La chute du faucon noir* (Afrique - Somalie -, Ridley Scott, 2001), *Les larmes du soleil* (Afrique, Antoine Fuqua, 2003), *Blood Diamond* (Afrique - Sierra Leone - d'Edward Zwick, 2006), *Johnny Mad Dog* (Afrique, Jean-Stéphane Sauvaire, 2008), et bien d'autres.

<sup>1008</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 10.



### Éditer les ouvrages de la Guerre : l'idéologie des sombres violences

Décrire des scènes horribles à travers le genre « *thriller* ». Les Éditeurs insistent : il faudra du sang, oh ! Oui, beaucoup de sang rouge, « *l'hémoglobine, nos lecteurs adorent ça* ». Ils ressassent à l'envi : « *notre public, vous savez, reste sensible à ces métaphores belliqueuses, dans la mesure où nos pays industrialisés n'ont plus connu de telles scènes depuis la dernière Guerre Mondiale* »<sup>1009</sup>.

Interrogé sur l'engouement et le succès sans précédent que connaît le thème de la guerre dans le milieu littéraire africain, lors d'un récent entretien qu'il nous a accordée, le critique admet l'influence d'un effet de mode<sup>1010</sup>. Il ne mâche pas ses mots sur l'exploitation d'un thème « exotique » qui se vend bien, car il répond aux attentes d'un public occidental en mal de nouvelles aventures et d'émotions fortes :

L'Afrique ne les intéresse pas, et si cela dépendait de ces « faiseurs d'images fortes », ils prolongeraient les drames jusqu'à l'extinction des nations entières. Il est de notoriété publique qu'ils encouragent ces tragédies parce qu'elles leur rapportent des dividendes de tous ordres : dans l'exploitation des matières premières d'abord, et l'on sait assez que les guerres au Congo sont entretenues par la recherche effrénée du cobalt, l'or en profusion, le tantale, la cassitérite, et j'en passe. *Blood Diamond* à côté, relève de la rigolade ! Ensuite, les productions littéraires ou cinématographiques rapportent des milliards en frais de diffusion, sans compter la renommée des personnages impliqués dans des circuits de distribution à tous les niveaux. La thématique est à la mode, et elle profite largement dans la mesure où l'imaginaire culturel des pays occidentaux se trouve à court d'évocations légendaires. *Madame Bovary* ? Elle est passée de mode. *Germinal* ? Les ouvriers des mines se sont transformés en pâles figures de l'exploitation capitaliste. *À la recherche du temps perdu* ? Nous l'avons tous perdu, ce temps qui s'est retranché des philosophies fondamentales depuis Hegel et les phénoménologies successives. Il reste sans doute ces images mirobolantes des guerres qui ne pourront pas secouer les « nations civilisées d'Europe », et même les guerres interplanétaires ne soulèvent plus les foules, depuis *Terminators* et les *Predators* du cinéma hollywoodien<sup>1011</sup>.

A l'évidence, la loi du spectacle et de l'image-choc qui encourage la production culturelle de la violence est ici sévèrement décriée. Les productions littéraires et cinématographiques de guerre qui puisent dans des faits réels et qui transforment la violence et la douleur des autres en un spectacle soulèvent une série d'interrogations :

---

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1010</sup> « Écritures de guerre : entretien avec Anza Karel Plaiche », in NGANDU, Pius Nkashama, *Dialogues et entretiens d'auteur*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2012, pp. 13-27.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

- Que visent les représentations violentes et captivantes de la souffrance ?
- Comment doit-on comprendre leur mise en spectacle ? S'agit-il d'un moyen pour sublimer l'effroi et secouer les consciences endormies ?
- La « surconstruction de l'horreur » (Assayag) est-elle simplement le résultat de desseins intéressés ou peut-elle aussi être le fait de dérapages involontaires et maladroits que la figuration (artistique ou non) des phénomènes de violence extrême peut engendrer lorsque certaines précautions ne sont pas prises ?
- Il y a-t-il une visée de divertissement tout en informant et en sensibilisant ? L'intention de témoignage ou de sensibilisation fonctionne-t-elle vraiment dans de telles conditions ?
- La mise en scène et la surenchère de l'horreur n'éclipsent-elles pas le drame ? Ne fragilise-t-elle pas la réflexion critique nécessaire au profit de l'émotion-choc qui se vit dans l'instant et dans la superficialité ?
- Que révèlent ces représentations à propos de leurs créateurs et des spectateurs dans leur rapport avec la violence extrême ?

Ces questions se posent également dans le cadre des fictions littéraires liées aux phénomènes de violence et aux tragédies historiques qui suivent plus ou moins les mêmes logiques de représentations spectaculaires. Ainsi, si les domaines de la photographie, du cinéma sont pénétrés par une esthétique qu'on qualifierait de *l'extrême* pensée comme un art qui goûte à la violence et à l'excès et suscite des émotions intenses chez le spectateur, la production littéraire ne saurait être épargnée. Reste alors à savoir comment se traduit la logique de l'image-choc dans l'espace littéraire. Quels sont les caractéristiques et les contours de l'esthétique de l'extrême ? Que révèle notre corpus à ce sujet ?

\*\*\*\*

C'est donc dans le contexte d'un temps du « frivole, de l'apparence et de l'émotion » qui prône la chasse aux images spectaculaires qu'il faut aussi penser la représentation des violences guerrières chez nos écrivains. Pour la nette majorité, leurs créations ont été publiées dans les maisons d'édition françaises évoluant au sein d'un contexte culturel imprégné par cet « hédonisme de l'extrême »<sup>1012</sup>. En ce sens, les écritures violentes ne sauraient être analysées sans prendre en compte le milieu socioculturel dans lequel elles émergent et le lectorat qui est visé. Mais cette piste, à elle seule, n'explique pas la poétique de l'excès à l'œuvre qui se dévoile à travers de multiples manifestations dont nous verrons

<sup>1012</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 33.

les formes et les contours dans la sous-partie suivante. Outre la possible influence d'une époque émotionnelle régie par la loi du spectacle, d'autres facteurs doivent être considérés. Ainsi, la parole de l'*hybris* ou de l'extrême est aussi à penser comme : l'empreinte symptomatique d'un traumatisme ou d'une douleur vive, mais aussi comme le signe d'un manque de recul vis-à-vis d'événements particulièrement dramatiques, pénibles et surtout récents. Enfin, et c'est une piste qui nous semble aussi des plus sérieuses, elle peut aussi être le fruit d'un discours volontairement subversif et provocateur qui ne semble pas trouver d'autre voie que celle du scandale, de la marge et de la transgression pour traduire l'horreur. Ainsi, à l'image des violences extrêmes, nos textes ont tenté de produire une écriture de l'extrême.

### 6.2.3. Les écritures de l'extrême : observations préliminaires

Dire la violence par la violence c'est suivre l'idée couramment admise qu'il faut combattre le feu par le feu. Tel est le choix (délibéré ?) d'un bon nombre d'auteurs qui, face à la cruauté qui relève de l'impensable et de l'irréel n'ont pas su ou voulu s'exprimer autrement que par une écriture singulière portée à ses limites et que nous qualifions de « l'extrême ». Une approche radicale semble ici se légitimer par le caractère exceptionnel des événements validant au passage le point de vue de Guillaume Raynal, historien et philosophe du XVIII<sup>e</sup> siècle qui conçoit que « tout ce qui est extrême demande une résolution extrême »<sup>1013</sup>.

Les fictions rendant compte de l'emploi d'une d'écriture de la marge ne manquent pas<sup>1014</sup>. Nous songeons, par exemple, à celles de Raharimanana (*Rêves sous le linceul*), de Ndjekery (*Sang de kola*), de Kourouma (*Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non*), d'Ilboudo (*Murekatete*) de Waberi (*Moisson de crânes ; Transit*), de Dongala (*Johnny Chien Méchant*), d'Alem (*La gazelle s'agenouille pour pleurer*), de Sehene (*Le feu sous la soutane*), de Zanzala (*Les « démons crachés » de l'autre république*), de Ngandu (*En suivant le sentier sous les palmiers*), de Yémy (*Tarmac des hirondelles*), entre autres. Elles figurent parmi les textes qui disent l'horreur des conflits par le biais d'une parole virulente et provocatrice qui s'adresse d'abord à l'émotion du lecteur avec puissance.

<sup>1013</sup> RAYNAL, Guillaume, *Histoire philosophique et politique*, Neuvième Tome, Paris : Amable Costes, 1820, p. 304. Ouvrage consultable en intégralité en ligne.

<sup>1014</sup> Précisons d'emblée que cette écriture de l'extrême est variable selon les auteurs, certains textes étant plus violents et provocateurs que d'autres. Mais tous se caractérisent par une parole brutale empreinte d'excès.

### 6.2.3.1 Situer l'écriture de l'extrême : caractéristiques générales

Par l'expression « écriture de l'extrême » nous faisons référence aux textes qui sont travaillés (partiellement ou totalement) par un discours qui est très, voire essentiellement axé dans la production de représentations fortes de l'expérience guerrière. L'excès et la violence qui constituent ses matières premières, révèlent une « extrémisation » du discours pour traduire l'horreur. L'écriture « extrême » (comme « l'image 'extrême' » chez Ardenne), est donc d'abord « un agencement [particulier] de formes et d'effets ». Par ailleurs, nous nous inspirons également de la perspective du chercheur qui précise qu'une image est définie comme extrême au « nom des mobiles ayant trait à 'l'inaccoutumance', 'au refoulement', 'au désir', à 'l'extravagance' et à 'l'extériorité' »<sup>1015</sup>. De ce fait, l'écriture « extrême » confronte le sujet à ce qu'il n'a pas l'habitude ou ne veut ou ne supporte pas de lire généralement. Il s'agit de représentations fortes qui sortent de l'ordinaire qui frappent et stimulent fortement (au point de susciter un malaise, un cri, un tremblement, une fascination, etc.). C'est ainsi qu'une partie de notre corpus s'illustre par des tendances langagières, littéraires et esthétiques communes dévoilant une écriture singulière aux multiples manifestations. On note, entre autres, l'emploi d'un discours satirique et comique, le recours à l'invective, à l'imagerie grotesque et l'omniprésence d'une écriture de l'horrible rendant compte de l'esthétique de la marge, de la transgression et de l'interdit qui est au centre de la poétique de l'extrême. C'est ainsi que se déploie une écriture des limites reconnaissable par sa parole agressive et provocatrice. Et l'effet de choc ou de sidération auprès du lecteur, s'il n'est pas intentionnellement recherché, s'avère une conséquence inévitable.

Suivant ces repères, le texte de l'extrême se signale par une mise en récit violente de l'expérience guerrière. Il est traversé par une accumulation de visions horribles et angoissantes. Les séquences déstabilisent, qu'elles soient courtes ou longues, emportent le lecteur dans un univers abject. Les fictions de Kourouma, de Dongala, de Raharimanana, de Sehene sont d'excellents exemples, bien que la violence chez chacun des auteurs ne s'exprime pas forcément de la même manière. Cependant, des pratiques discursives et esthétiques communes les lient. Nous songeons notamment à la description réaliste des violences extrêmes, à la succession « d'images » sanglantes accompagnées des détails sordides dans un espace textuel travaillé par les vertiges de l'*hybris*, la marge et l'interdit. L'accent est mis sur le corps martyrisé. Tantôt blessé, mutilé, déformé ou mort, celui-ci

---

<sup>1015</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 43.

devient le lieu privilégié à partir duquel la violence de la guerre est décrite avec une écriture qui heurte. C'est là un aspect phare de l'écriture de l'extrême. Nous y reviendrons.

Enfin, notons que certains textes, en poussant la provocation et le discours hyperbolique encore plus loin, affichent par endroits une écriture exhibitionniste qui semble se délecter dans la démonstration et la contemplation des descriptions vivides de corps meurtris sur une tonalité violente et comique. L'effet de choc est renforcé lorsque ces scènes sont associées à une écriture lascive<sup>1016</sup>. Dans les textes concernés par ce 'trop' de violence, tout se passe comme si la douleur et la mort étaient devenues des spectacles hauts en couleur forçant, au passage, le lecteur à devenir un lecteur-voyeur consommateur d'images abjectes. Ce type d'écriture extrémiste rend compte d'une esthétique de l'obscène est examinée en profondeur dans notre dernier chapitre. Mais d'emblée, disons qu'il s'agit d'une écriture pornographique de la violence. Elle sidère et interpelle à plusieurs niveaux. Nous reviendrons sur cet aspect ultérieurement.

#### 6.2.3.2 La centralité du corps

La mise en scène du corps et de ses activités (la défécation, la nourriture, la sexualité, la mort, la décomposition, etc.) constitue sans aucun doute un des aspects phares de l'écriture de l'extrême. Il s'agit de donner à voir les atrocités à travers un espace corporel déviant et laid. Conséquemment, les descriptions des corps malades, mutilés et en désintégration sont fréquentes dévoilant des textes où l'individu est réduit à l'anonymat de son enveloppe corporelle qui devient le réceptacle par excellence des temps de crise, car les conflits et les violences de masse impliquent une logique d'anéantissement de la vie et de l'Autre.

Nos écrivains sont nombreux à dépeindre les événements traumatiques en représentant le corps en permanence exposé à la mort physique comme symbolique. Tantôt laid, déformé, malade, brutalisé (violé, torturé, etc.) ou mort, il est essentiellement un espace marginal et dégénérant : un corps-déchet, un corps-déviant, un corps-spectral, un corps martyr. *Rêves sous le linceul, Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non,*

---

<sup>1016</sup> Ici, nous faisons référence à des textes dont l'écriture relève d'une écriture fortement sexualisée, voire pornographique. Nous tenons ici à préciser que ces textes n'ont pas une visée globale pornographique, c'est-à-dire une intention de susciter le désir de jouir chez le lecteur comme le texte dit pornographique est censé le faire. S'il ne s'agit en aucun cas d'œuvres pornographiques à proprement parler, des textes comme celui de Dongala, *Johnny Chien Méchant*, par exemple, contiennent des séquences pornographiques que le lecteur peut trouver stimulantes ou pas. Pour une compréhension de ce qu'est l'écriture ou le texte dit pornographique voir l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007.

*Johnny Chien Méchant, Éteindre le feu par le feu, Le feu sous la soutane, Transit, Tarmac des hirondelles*, font partie des textes qui se caractérisent par une écriture du corps très voyante.

Précisons enfin que de manière générale la mise en scène du corps laisse apparaître deux styles d'écriture : la première – celle qui concerne la grande majorité – crue et violente, s'applique à dévoiler les logiques destructrices de la guerre en traitant frontalement la cruauté et les processus de déshumanisation. Emportées par le tourbillon de l'horreur, certains écrivains, nous le verrons, n'ont pas hésité à montrer des atrocités qui sont difficilement tolérables à l'instar des corps en état de décomposition soumis à des mutilations en tout genre. La deuxième posture se veut plus virulente et provocatrice que la première. Elle s'inscrit délibérément dans une visée subversive et transgressive. Elle s'attache à décrire les mêmes corps violentés et déviants, mais elle se distingue par une esthétisation surprenante et une mise en scène sidérante où les atrocités sont exhibées. L'écriture pornographique de la violence qui est employée amplifie l'horreur grâce au recours à diverses stratégies langagières, littéraires et esthétiques, notamment par le recours au comique, au grotesque, au scatologique et à un langage excessif et lascif. Celle-ci engendre des visions sidérantes comme nous pourrions le voir plus loin dans nos analyses de *Rêves sous le linceul, Allah n'est pas obligé, Johnny Chien Méchant, Les enfants de la guerre*, entre autres.

La guerre racontée par son inscription dans l'espace corporel et des activités qui lui sont liées est un aspect incontournable de nos textes et c'est précisément à ce niveau qu'on observe ce que Ngandu, dans l'extrait cité précédemment, appelle la « monstrativité » de l'horreur<sup>1017</sup>. Qu'elle soit volontairement recherchée ou non par l'écrivain, la mise en écriture saisissante du corps dans la guerre constitue la principale entrée dans l'univers de l'écriture de l'extrême qui est fondée sur un discours hyperbolique.

### 6.2.3.3 Un discours hyperbolique

L'écriture de l'extrême repose sur une esthétique de l'excès. Un discours outrancier qui construit des univers débordant de violence, d'horreur et d'angoisse caractérise en effet l'écriture de nos textes. D'entrée, le lecteur est sensible à l'effervescence et l'intensité qu'ils dégagent, mais aussi aux vertiges et aux sentiments de profonds malaise qu'ils provoquent. C'est ce qui nous amène à dire que le texte de l'extrême fonctionne sur le mode de

---

<sup>1017</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2011), *op. cit.*, p. 10.

l'inflation. Pensée à l'intérieur de nos fictions, quel rôle joue l'excès ? Pourquoi envahit-il la parole de nos écrivains ? Et comment se manifeste-t-il ? C'est ce que nous proposons d'examiner ici en nous intéressant, dans un premier temps, aux travaux de Maffesoli sur la notion de l'excès.

#### 6.2.3.3.1. Penser la violence, penser l'excès

Plus tôt, nous avons vu que le terme renvoie à ce qui dépasse la mesure jugée normale ou la limite pour se ranger du côté du trop. Il est un déterminant important de la violence et pour le comprendre Maffesoli nous renvoie à Dionysos, le dieu grec de la vigne et du vin, mais aussi de l'excès.

Dans la mythologie grecque, Dionysos est connu pour ses cultes extatiques, orgiastiques et ses manifestations de la folie. A ce propos, Maffesoli note que le dionysiaque ou l'orgiasme (qui renvoie chacun à l'excès) est une réalité de toutes les sociétés. L'excès est lié au présent et se présente comme une protection contre l'angoisse du présent<sup>1018</sup>. Partant de ce constat, il s'agit d'appréhender les différentes formes de violence (qu'elles s'avèrent destructrices ou créatrices) comme des manifestations de l'excès qui lui-même « est un essai ponctuel de protection contre l'angoisse qui naît de l'inconnu »<sup>1019</sup>. La pensée de Maffesoli fait ici écho à celles de Nietzsche et de Freud sur l'excès qui résulte de la peur de la mort et tout ce qu'elle implique : angoisse de l'avenir, incertitude existentielle, conscience de la précarité de la vie, etc. C'est cette crise existentielle à laquelle l'individu est constamment confrontée qui donne lieu à des attitudes outrancières, explique Maffesoli. Ainsi, celles-ci doivent être interprétées comme « un mode d'expression nécessaire [...] contre ce qui n'est pas un éternel présent »<sup>1020</sup>.

En tant que déterminant de la violence, l'excès nous permet de comprendre les hystéries et déchaînements collectifs qui conduisent à commettre des actes de tortures et de barbarie en tout genre. Et au niveau de leur reproduction à l'intérieur de l'espace fictionnel de nos auteurs, cette notion – telle qu'elle est pensée chez Maffesoli – nous permet de saisir, en partie, les raisons qui ont motivé le choix d'un recours à des représentations bouleversantes et spectaculaires (comme on les observera au cours de l'analyse de notre corpus) et qui laissent une impression de fascination dérangeante. Ajoutons en dernier lieu que l'empreinte du « trop » dans nos fictions est aussi, voire surtout

<sup>1018</sup> Voir les travaux de Maffesoli sur le symbolisme du présent.

<sup>1019</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *op. cit.*, p. 66.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 72.

à lire comme étant le « trait distinctif du traumatique »<sup>1021</sup> comme l'indique Tellier dans *Expériences traumatiques et écriture*.

Penser la mise en scène violente de l'expérience guerrière à partir de la marge qu'est l'excès permet d'expliquer le pourquoi des postures immodérée et extrême qui ont été adoptées presque à l'unanimité, mais notamment dans nos textes qui se caractérisent par l'écriture de l'extrême. Nous verrons alors que le recours à une parole paroxystique est, d'une certaine façon, prévisible, voire incontournable et nécessaire. Car l'excès à l'œuvre dans nos fictions – en l'occurrence à travers une écriture originale et déchaînée dans le cas qui nous concerne ici –, au-delà de son aspect perturbateur et destructeur, est d'abord l'expression d'une profonde déchirure qui renvoie à l'angoisse de l'auteur, mais aussi, il manifeste un vouloir-vivre et d'un vouloir-agir puissants et irrépessibles. Ainsi, en affrontant de face avec une énergie intense et brute le chaos de l'existence (en l'occurrence ici, le désastre des événements de guerre), l'auteur se libère temporairement de la précarité et de la crise existentielles.

#### 6.2.3.3.2. Les manifestations de l'excès dans nos textes

L'écriture de l'extrême « donne à voir » et à ressentir. Elle provoque, choque, bouscule et déstabilise, car la figure de Dionysos (vue comme une force vive qui fascine, génère des moments d'effervescence et perturbe) plane en permanence sur les fictions. Elles s'illustrent par un débordement de la violence et le lecteur est emporté dans un univers débordant de spectacles atroces. Les artifices scripturaires abondent et des écrivains à l'instar de Kourouma, Ngandu, Dongala, Raharimanana et Yémy, entre autres, multiplient les images spectaculaires.

En nous appuyant sur nos textes et leurs stratégies esthétiques, discursives et littéraires singulières nous avons tenté d'identifier les principales manifestations de l'excès qui sont visibles dans un premier temps à travers l'emploi privilégié de séquences descriptives, d'une esthétique de la marge et de l'interdit, d'une écriture de la provocation et de l'anarchisme et enfin, par l'emploi des 'figures de l'excès'. Ces différents aspects sont développés ci-après.

Signalons dans un premier temps l'utilisation fréquente de séquences descriptives, longues ou courtes. Celles-ci s'avèrent indispensables pour montrer de façon forte et précise la guerre et les atrocités. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, les descriptions dans

---

<sup>1021</sup> TELLIER, Arnaud, *op. cit.*, p. 35.



nos textes sont très violentes car elles s'attachent notamment à donner à voir de façon réaliste le corps qui est brutalisé, mutilé ou encore en état de décomposition.

Par le biais de la description qui est, par excellence, le moment du déploiement du « faire voir » selon Philippe Hamon, l'auteur entend imprimer l'horreur de la guerre<sup>1022</sup>. Pour cela on remarquera l'emploi de l'hypotypose et la technique du gros plan qui visent à décrire de manière très vivante et très détaillée. Les extraits qui suivent en donnent un aperçu :

Partout, des signes trahissent la guerre et les massacres, comme ces carcasses de véhicule alignées tout au long de l'avenue, tachées de rouille ou de sang, on ne sait plus très bien. Milans et vautours becquettent les cadavres au bord de la route tandis que d'autres planent dans le ciel en nuage noir et tournoyant [...]. On a beau se voiler le nez, l'odeur de la mort reste irrespirable<sup>1023</sup>.

Une tête surgit sur la droite. Une tête sanglante, pendue aux palmistes. Des cheveux démêlés, emmêlés, enduits d'huiles visqueuses. Des orbites creuses. La nuque, coupée à ras. Le cou saigne. Une tête énorme. Les babines d'écumes des vieux bouledogues lâchés intempestivement. La langue pendante. Entre les dents, une grosse tarentule noire, pattes déployées<sup>1024</sup>.

Ce type d'écriture qui permet de dire le réel de la violence guerrière en faisant la part belle au visuel et au détail scabreux par le biais de la technique du gros plan est particulièrement visible dans les textes suivant : *Rêves sous le linceul* de Raharimanana, *Sang de kola* de Ndjekery, *Le feu sous la soutane* de Sehene, *Tarmac des hirondelles* de Yémy et *En suivant le sentier sous les palmiers* de Ngandu.

### *L'esthétique de la marge et de l'interdit*

Outre la description, le discours hyperbolique transparaît avec force dans l'emploi d'une l'esthétique de la marge et de l'interdit où nous retrouvons surtout l'imagerie du grotesque qui comprend les topos de la laideur (le monstrueux, l'informe) et de l'abject (le scatologique, la saleté, etc.) et les motifs du renversement (le carnavalesque). Le grotesque qui se caractérise par sa dimension outrancière, exubérante et monstrueuse est visible dans la plupart de nos fictions, bien que des textes comme *Allah n'est pas obligé*, *Quand on refuse on dit non*, *Les « démons crachés » de l'autre république*, *Tarmac des Hirondelles*, *Sang de kola*, entre autres, tendent à se distinguer par rapport à ce trait.

<sup>1022</sup> HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique* n°12, décembre 1972, pp. 465-485.

<sup>1023</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, p. 32.

<sup>1024</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2009), *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 23.

### *L'écriture de la provocation et du chaos*

Signalons également une écriture de la provocation et du chaos qui, par la crudité, la vulgarité, le décalage, l'écart et l'éclatement au niveau du langage, produit des textes violents. Dans nos fictions, elle se manifeste par la l'emploi récurrent de l'invective, du rire et du style fragmentaire :

- **L'invective** (Cf. *Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non, Johnny Chien Méchant, Tarmac des Hirondelles, Transit, etc.*).

Par ses injures, ses grossièretés, son insolence, ses insultes, etc., l'invective manifeste la violence verbale dans un registre passionnel. Elle est une parole vive et belliqueuse qui produit un discours qui se veut subversif et chaotique. Elle attire l'attention, interpelle, secoue et provoque comme l'extrait qui suit l'illustre :

- **Le rire**<sup>1025</sup> ( Cf. *Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non, Johnny Chien Méchant, Les « démons crachés » de l'autre république, Transit, etc.*).

Le recours à un registre comique pour dire l'horreur de la guerre et les tragédies humaines étonne et interpelle. Notre chapitre sur le rire explore en profondeur ces écritures de la provocation qui énoncent et dénoncent ce qui relève du tragique par la légèreté du rire. L'extrait qui suit, avec sa tonalité légère et humoristique, ses comparaisons grotesques et son langage oral-vulgaire qui évoque le français « p'tit nègre » dans *Allah n'est pas obligé* en donne un aperçu :

Oh, l'armée c'était pagaille monstre. Purée ! On a tué les Wadags, troué leurs filles, empoisonné les puits jusqu'à Moussa Ali, vous connaissez pas ça. Moussa Ali, c'est frontière. Après c'est l'Érythrée, faut pas jouer la provocation avec Érythrée [...] parce que Érythrée c'est plus fort Zidane à la guerre. C'est Ronaldo, le Brésilien. Y z'ont niqué Mengistou et tous les Éthiopiens [...] <sup>1026</sup>.

- **Le style fragmentaire** (Cf. *Rêves sous le linceul, Tarmac des hirondelles, En suivant le sentier sous les palmiers, etc.*).

On le retrouve dans la totalité de nos fictions, mais à des degrés variables, et il se présente comme une forme majeure de violence scripturaire qui produit des textes de la provocation, de la cassure et de la rupture. Le thème de la guerre (mais de manière générale

<sup>1025</sup> Et ses variétés : le comique, le burlesque, l'humour noir, etc.

<sup>1026</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit, op. cit.*, p. 22.

les thèmes liés à la violence) incite nos écrivains à recourir au fragment. Étymologiquement, la notion de fragment renvoie à la désintégration d'un tout. L'écriture fragmentaire se caractérise donc par le manque et l'inachevé qui sont perte et brisure d'un objet initialement entier. Crise de la totalité, refus de la maîtrise et de la totalisation, le fragment signale le rejet de la continuité et de tout esprit totalitaire.

Par ce biais du style fragmentaire nos auteurs tentent d'exprimer la crise, l'éclatement, la destruction et la perte de sens qu'engendrent les phénomènes de violence. Les citations suivantes l'illustrent :

#### Extrait 1 (Tarmac des hirondelles)

Entre, puisque tu as ouvert. Viens ! Non, ne dis rien. Assieds-toi, soulage ton séant. Peut-être viens-tu de loin. Voilà pour toi : lis ! Tu comprendras que je t'attendais. Ah, tu blêmis ! Mais pourquoi ? A quoi t'attendais-tu ? Quelle décente expectation pouvais-tu avoir ? [...]<sup>1027</sup>.

#### Extrait 2 (Rêves sous le linceul)

Des rizières. Des collines. Des rizières et des mines. Des collines et des mitrailleuses. Une foule qui marche. Elle panique soudain sous les vrombissements d'un hélico. Tire et mitraille. Elle se disperse dans les rizières. Elle explose. A travers le mur, du sang m'est giclé à pleine gueule. Gros plan. Le sang ruisselle dans la boue, entre les épis jaunes. Étendue par terre, une femme rit à n'en plus finir<sup>1028</sup>.

#### Extrait 3 (En suivant le sentier sous les palmiers)

Des mots en sulfates. Se bousculent. Ils me remplissent. Gorge, luette, larynx. Ils ne serrent pas encore. Ils veulent sortir ? Se répandre sur les feuilles. Éclater en bubons. Des furoncles. La souffrance portée trop longtemps en travers de la gorge. Du nez, des muqueuses. Éclater<sup>1029</sup>.

#### *Les figures de l'excès*

Signalons enfin sur le plan stylistique tout un travail qui est fait au niveau du vocabulaire, de la construction du discours et de l'organisation textuelle pour traduire les faits atroces de façon puissante. L'emploi récurrent de certaines figures de mots, de pensée et de construction contribue ainsi à créer des effets d'accumulation, d'inflation et de

<sup>1027</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 11.

<sup>1028</sup> RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, op. cit. p. 85.

<sup>1029</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2009), *En suivant le sentier sous les palmiers*, op.cit., p. 22.

lourdeur. Ces 'figures de l'excès' apportent une intensité au discours. En l'occurrence, elles permettent de rendre les descriptions des atrocités plus violentes et vivantes et donc plus difficilement tolérables. Bref, les figures de l'excès permettent de « mieux » imprimer l'horreur et d'amplifier la violence dans le texte de sorte à engendrer une sensation de malaise, voire d'abjection. Elles participent donc activement à la construction de la parole outrancière. Les « figures de l'excès » les plus récurrentes dans nos textes sont les suivantes :

- **Mot forgé, néologisme, périgrinisme** : des procédés consistant à la création de mots et d'expressions nouvelles révélant la volonté de l'auteur de donner un nouveau sens aux mots. Cette création de mots illustre « l'expérience du dire » qu'est la guerre pour Ngandu et qui incite à la création de nouvelles œuvres, mais aussi de mots nouveaux pour dire la douleur<sup>1030</sup>.
- **Répétition** : marque l'insistance, mais dans une perspective psychanalytique, elle évoquerait une compulsion de répétition qui renvoie à la pulsion de la mort ou de la destruction<sup>1031</sup>.
- **Accumulation** (notamment, l'accumulation, épitrochasme, l'énumération, redondances, ressassement) : un procédé d'insistance et de mise en relief par le biais de la répétition et du retour d'une structure syntaxique similaire<sup>1032</sup>.
- **Hyperbole** : consiste à exagérer, à mettre en avant une idée de façon emphatique dans la visée de capter ou de forcer le regard du lecteur.
- **Hypotypose** (du latin *hypotyposis* signifiant « ce qui frappe en dessous »). Cette figure consiste à dépeindre les choses de manière vive et expressive de sorte à ce que le lecteur ait l'impression d'être devant un tableau, une image, une scène vivante<sup>1033</sup>.

<sup>1030</sup> Sur ce point, les deux romans de Kourouma, en particulier fournissent des exemples.

<sup>1031</sup> Par exemple : « *Le fracas des mondes, le fracas des idées, leurs entrelacs suintants et répugnants, leurs entrelacs qui vous prennent au filet des causes imposées et vaines [...]. Déréliction. Voilà ce qui vous a mené là. Les entrelacs suintants et répugnants du fracas des idées. Le fracas des mondes embrasés* ». (Yémy, *Tarmac des hirondelles* : 99, nous soulignons)

<sup>1032</sup> Par exemple : « L'enfant bout sur la moquette de mouches et l'effervescence de sa faim rampe vers mon canapé. Brûlure. Brûlure. La coupe de tête crame. Et les mouches. Et les caillots de sang. Et les veines raides du cou. Et les ailes transparentes des bêtes sur les noires et pestilentielles chevelures sanguinolentes. Brûlent. Brûlent. Et des applaudissements et des clameurs. Tout au fond de l'appartement. Des applaudissements et des cris de joie et des cris de haine et de cris de foi et des cris de qualité, de race. Incendiaires ! ». (Raharimanana, *Rêves sous le linceul* : 19).

<sup>1033</sup> Par exemple : « Tous cherchent à s'éloigner du portail, ils s'agglutinent à l'autre bout de la nef, s'accroupissent entre les bancs ou derrière l'autel. Le sol du vaisseau central est taché de sang, jonchés de corps démantibulés, piétinés à mort dans la panique. Partout traînent lambeaux de vêtements ensanglantés, baluchons écrasés,

- **Parataxe** : mode de construction par simple juxtaposition sans recours à des mots de liaison. Les phrases rendant compte de ce procédé sont récurrentes et laissent généralement lire la violence de l'événement, la passion et les émotions (peur, effroi, trouble, colère, etc.) du locuteur<sup>1034</sup>.
- **Hypotaxe** : à l'inverse de la parataxe, elle rend compte de phrases construites avec des liens de subordination pouvant être utilisés de façon excessive par moment (on parle alors d'*hyperhypotaxe*). Si cet agencement particulier de la phrase vise à appuyer avec intensité une idée, ce procédé peut aussi donner un côté absurde et grotesque aux propos du locuteur.
- **Tropes** (notamment la synecdoque, la comparaison, la métaphore) : ces figures de sens qui permettent de mettre l'accent sur le signifié donnent plus de profondeur, d'épaisseur, d'expressivité à une idée, à une signification. Par leur biais, l'écrivain rend son discours plus beau, plus percutant. En enrichissant le sens, les tropes leur donnent l'occasion, en effet, de mieux traduire la douleur d'autrui qui, ne l'oublions pas, est une expérience très subjective qui est difficilement communicable, voire intraduisible. En ayant recours à des images (par exemple, en utilisant l'image du marteau pour suggérer la force de la douleur infligée) la victime, mais aussi, le tiers qui se charge de transmettre son expérience, parvient à rendre plus accessible et concrète sa souffrance<sup>1035</sup>.

\*\*\*\*

Ainsi se présentent les traits des écritures dites de l'extrême qui travaillent une partie des fictions de notre corpus. En résumé, nous dirons que ce type d'écriture est un spectacle que crée l'écrivain à travers toute une disposition d'effets et de formes. On parlera alors d'écritures se présentant sous un éventail de transgressions que nous résumons rapidement ainsi :

- Utilisation d'un lexique outrancier
- Désarticulation de la syntaxe
- Utilisation d'une esthétique de la marge et de l'interdit

---

chaussures dépareillées, des briques. On croirait le passage d'un ouragan. Le corps sans tête d'un homme remue encore au milieu des décombres ». (Sehene, *Le feu sous la soutane* : 23).

<sup>1034</sup> Par exemple : « Oui c'était une drôle de guerre : les fils d'une même patrie se déchiraient, se tailladaient, s'éventraient...pour un fauteuil éjectable », « Alors pour produire ma conscience en désarroi, je me mettais à tuer, aveuglément. *Je tuais, tuais, tuais, ivre de sang, avide de gémissements* ». (KASONGO, « Putain de guerre », in RANAIVOSON, Dominique, *Chroniques du Katanga* : 88-89, nous soulignons)

<sup>1035</sup> Sur la question de la douleur et sa transmission voir le chapitre 3 « La violence et son énonciation : constats, enjeux, théories » qui l'aborde largement.

- Traitement grotesque et abject du corps (vivant ou mort)
- Traitement comique du dire de l'expérience traumatique

Les textes créent, en effet, des images de violence qui provoquent un sentiment de dégoût tout en stimulant l'imagination. C'est ainsi qu'on y observe toute une surenchère de détails scabreux chez les plus virulents, une focalisation froide sur ce qui est lié à l'horreur. D'une certaine façon, l'horrible ou l'abject sont les objets qu'il s'agit de confronter de face, de façonner et de mettre en scène, voire de rendre « beau » en les esthétisant. Ce qui nous conduit à dire que l'écriture extrême joue essentiellement sur l'affect.

A l'évidence, l'écriture extrême éprouve la sensibilité du lecteur qu'elle active en permanence et de façon violente. Elle bouscule autant la norme de l'imagerie socialement admise que ce que le lecteur (qui est transformé en un spectateur) est censé pouvoir supporter. Il s'agit de lui prodiguer des sensations fortes à partir d'images de la marge et de l'interdit qui semblent dépassent toute limite. C'est l'exposition et la surexposition de ce qui est pénible à voir qui nous encourage à souligner la centralité des catégories de l'horrible et de l'abject dans le discours de l'extrême. Notons, toutefois, que dans les textes qui témoignent d'une écriture essentiellement exhibitionniste et sensationnaliste qui, en conséquence, tend à occulter la dimension critique on parlera davantage d'une esthétique de « l'obscène »<sup>1036</sup>.

Au final, nous pouvons dire que l'esthétisation extrémiste est reconnaissable par sa mise en scène vive et explicite de la cruauté. Visiblement, le défi est de « donner à voir et à ressentir » mieux et plus : l'imagination morbide (notamment) du lecteur est sollicitée et alimentée. Et c'est précisément parce qu'elle montre la violence dans ce qu'elle a de plus horrible, qu'elle est insoutenable. C'est donc en empruntant ces voies de l'extrême que certains auteurs ont choisi de traduire l'horreur des expériences guerrières.

---

<sup>1036</sup> Il reste maintenant à savoir si ce type d'écriture a été clairement motivé ou non.

## Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre qui ouvre la troisième partie axée sur l'analyse des écritures violentes de l'expérience guerrière, nous avons problématisé la représentation de la violence extrême. Pour cela, il nous a semblé judicieux de penser celle-ci non-seulement à partir des pistes des théories de la violence, mais en prenant en considération le contexte sociétal caractérisé par un temps du sensible (Maffesoli) et de « l'image-choc » (Sontag).

Les notions de « l'excès » et de « l'extrême » se sont alors très vite imposées pour examiner un éventuel lien entre une époque dite « extrême » et les représentations violentes et singulières dans notre corpus. Cette observation a conduit à une interprétation plus complexe et prudente de la violence à l'œuvre. Il s'agit, en effet, de la considérer non-seulement comme étant l'expression d'une blessure profonde, mais également de l'envisager comme la marque d'un temps de l'extrême (Ardenne) où les manifestations de violence semblent se radicaliser et où l'individu contemporain, en tant que un consommateur de sensations fortes, se voit offrir une palette de productions culturelles qui saura répondre à ses attentes. C'est ce qui semble se produire dans certains textes qui autorisent la monstration des violences. Toutefois, si cette piste est à envisager, nous précisons bien qu'il ne s'agit, en aucun cas, d'interpréter nos fictions, de façon simpliste, comme étant seulement les fruits d'une production culturelle mondialiste qui tend à exploiter la douleur des autres.

Au terme de notre réflexion sur la mise en récit de la violence guerrière et sur la production culturelle contemporaine, nous avons défini les contours des « écritures de l'extrême ». Ainsi, dans nos fictions tout est fait pour que l'espace textuel dégage une atmosphère d'angoisse, de terreur, d'horreur et de folie. L'excès et la violence sont leurs traits majeurs. Et leur écriture, qui vise à donner à voir la violence extrême, est inductrice de sensations fortes grâce à toute une panoplie de moyens scripturaires et esthétiques déployée. Soulignons toutefois que sous cette appellation deux types de textes peuvent être identifiés : ceux portés par un discours critique et ceux qui, envahis par les images-choc, ont plus ou moins évacué (volontairement ou non) la dimension critique engendrant ainsi une écriture essentiellement sensationnelle qui, en « 'surconstruisant' l'horreur » (Assayag), tendrait à occulter l'événement tragique. Dans les deux cas où un projet de témoignage est visiblement recherché, nous pouvons cependant être sceptique quant à l'efficacité des textes du second groupe à faire entendre et à porter la douleur et la mémoire des autres.

Dans les chapitres qui suivent et qui sont strictement consacrés aux analyses textuelles, nous traitons en profondeur des différents aspects de ces écritures de l'extrême évoquées succinctement ici dans une visée de présentation générale. Nous verrons alors comment le recours à une écriture du scatologique, du carnavalesque, de la laideur et de l'obscène met en place un discours de la guerre des plus violents et singuliers. Un tel discours interpelle, soulève des questions d'ordre éthique et nous force à interroger les pouvoirs et les possibles limites de la fiction. C'est ce que nous verrons dans le prochain chapitre qui examine l'utilisation singulière et provocatrice du rire pour dire ce qui relève du tragique et de l'horrible.



## CHAPITRE 7.

### RIRE(S) DU MALHEUR. ANALYSE DU REGISTRE COMIQUE

*« Le Brave Soldat Chvéïk est peut-être le dernier grand roman populaire. N'est-il pas étonnant que ce roman comique soit en même temps un roman de guerre dont l'action se déroule dans l'armée et sur le front ? Que s'est-il donc passé avec la guerre et ses horreurs si elles sont devenues sujet à rire ? »*

*Milan Kundera, L'Art du roman, 1986<sup>1037</sup>.*

Dire la guerre par le biais du rire : voie ultime pour dissiper l'angoisse et exorciser le poids de l'horreur ou moyen transgressif visant à provoquer le malaise ? Peut-on représenter un drame humain autrement que sur un ton sérieux et tragique ? Peut-on rire de tout ? À cette question l'humoriste Pierre Desproges, dans son célèbre réquisitoire prononcé en 1982 contre Jean-Marie Le Pen, répond par l'affirmatif sans la moindre

---

<sup>1037</sup> Paris : Gallimard, 1986, p. 24. Nous reprenons cet extrait cité par Dominique BERTRAND dans « Un nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », in *Humoresques*, n° 14 « L'horrible et le risible », juin 2001, pp. 5-20.

hésitation<sup>1038</sup>. S'il conçoit par ailleurs qu'on peut rire de tout avec tout le monde, plus récemment, le caricaturiste Plantu juge pour sa part que si l'on peut, en effet, rire de tout, on ne peut cependant le faire avec n'importe qui<sup>1039</sup>. Ces deux visions qui convergent en même temps qu'elles s'opposent témoignent du terrain épineux et instable qu'est la question de la pratique et de la réception du rire, pensée notamment dans un contexte tragique. Selon les situations, les sensibilités et les codes sociaux, le rire sous toutes ses formes (dérision, humour, ironie, rire gras, etc.) peut être fortement encouragé, toléré ou vivement rejeté.

Dans son ouvrage *Histoire du rire et de la dérision* qui analyse le phénomène du rire et son évolution à travers les époques, l'historien Georges Minois observe: « [qu'] à chaque catastrophe, à chaque malheur, s'élève un rire »<sup>1040</sup>. Aussi fait-il remarquer que face aux revers accumulés par l'humanité au cours du siècle », aux terribles tragédies meurtrières, « aux batailles perdues contre la bêtise, la méchanceté, le sort »<sup>1041</sup>, le monde contemporain s'est réfugié dans un rire salutaire afin de supporter l'existence et « de survivre à ses hontes »<sup>1042</sup>. Il parle ainsi d'un rire « humaniste, 'de compassion' », mais aussi « [d'] un rire de revanche »<sup>1043</sup>. De même, poursuit-il, le rire s'est démocratisé, les maux encourus autorisant l'individu à rire ouvertement de tout. Ce rire général qui semble surtout absurde, tragique et cathartique, symptomatique des angoisses des sociétés en perte de repères, est également visible dans la représentation de l'expérience guerrière, notamment dans les romans de Kourouma, de Dongala, de Zanzala et de Noël-Kodia Ramata : *Allah n'est pas obligé* (2000), *Quand on refuse on dit non* (2004), *Johnny Chien Méchant* (2002), *Les enfants de la guerre* (2005), *Les « démons crachés » de l'autre république* (2007). Et à un moindre degré dans d'autres textes tels *La traversée* (2007) d'Henri Djombo et *Transit* (2003) de Waberi.

En mêlant les rires de l'humour, du burlesque, de l'ironie, de la satire, du grotesque, entre autres, à l'expérience de la douleur et de la mort, ces fictions rendent compte d'une

<sup>1038</sup> Le 28 septembre 1982 lors de l'émission du Tribunal des Flagrants Délires sur France Inter.

<sup>1039</sup> « On peut rire de tout mais pas avec n'importe qui », propos du dessinateur du *Monde* autour des polémiques concernant les caricatures de Mahomet lors de la conférence « Ne la fermez pas ! La caricature aujourd'hui » le 06 mars 2007 à l'ENS-LSH de Lyon.

<sup>1040</sup> MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard, 2000, p. 513.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 513.

approche plutôt atypique du sujet de la guerre. Lorsqu'il s'agit d'aborder des thèmes aussi pénibles, sensibles et complexes et que l'écrivain vise clairement un témoignage ou une réflexion, l'emploi d'une esthétisation comique pour transmettre une mémoire douloureuse étonne, voire dérange. Et interpelle à plusieurs niveaux : comment faut-il interpréter la conjonction délicate entre le rire et l'horreur dans des fictions qui renvoient explicitement ou implicitement à des faits qui ont réellement eu lieu et dont le souvenir douloureux chez les rescapés, les victimes indirectes (les familles, les intervenants, etc.) est encore présent ? Le rire et son apparente légèreté a-t-il sa place dans le discours lié à l'expérience de la douleur et de la mort ? Ou plus expressément dit, n'y a-t-il pas une espèce de scandale à vouloir intégrer le registre comique à un univers qui compose essentiellement avec une mémoire tragique où des individus ont été humiliés, torturés, tués ou massacrés à grande échelle ? De quoi ce type d'écriture est-il symptomatique ?

Telles sont les interrogations que suscite l'utilisation du comique dans nos textes. Mais ajoutons en dernier lieu une question d'ordre plus général : la conjonction *a priori* antithétique ne pose-t-elle pas la question des limites de l'art dans la représentation de l'événement traumatique ? Cette dernière question constitue le fil conducteur de ce chapitre qui explore l'inscription du rire et tente d'analyser sa pertinence comme un mode de transmission efficace.

En considérant le sujet sensible et complexe de nos textes, la présence du rire sous ses multiples formes se donne à voir comme un écart, comme le signe d'un excès et d'une folie. Et par la même occasion, elle traduit toute la difficulté de la représentation de l'événement traumatique, y compris lorsqu'on a recours à la parole fictionnelle. Selon le sociologue Henri Bergson qui s'intéresse au phénomène du rire dans son ouvrage *Le rire*<sup>1044</sup>, la pratique du rire apparaît comme une sanction sociale symbolique. Freud évoque surtout son efficacité en tant que stratégie défensive qui établit une prise de distance par rapport à l'appréhension directe d'une réalité angoissante (nous reviendrons plus amplement sur les apports de ces deux penseurs plus loin).

Ces deux perspectives sont conjointement traitées sous un angle particulièrement intéressant chez Maffesoli qui nous invite à voir le rire comme la manifestation de la figure

---

<sup>1044</sup> BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris : Presses Universitaires de France/Quadrige, coll. « Grands textes », 2007 [1940].

dionysiaque. Autrement dit, comme une « rupture d'ordre »<sup>1045</sup>. En tant qu'élément perturbateur qui introduit un « désordre fécond », le rire sous ses multiples formes permet le « corps social » de se rebeller contre les normes établies, les figures oppressives et prédatrices<sup>1046</sup>. Dans nos fictions, ces figures renvoient aux bourreaux et aux différents responsables directs ou indirects des violences, y compris le pouvoir étatique qui est souvent identifié comme un complice, voire un acteur majeur des explosions de haine. La parole outrancière du rire dans le texte lié à l'expérience de la guerre doit alors être interprétée comme une arme qui vient agiter et troubler un contexte pénible et écrasant. Et ce faisant, non seulement le rire, par le biais du comique, de la dérision, de l'ironie, du burlesque, de l'humour noir et de la satire instaure une vive résistance vive (certes symbolique), mais par son effervescence et l'énergie brute qu'il dégage, il permet au « corps social » de se libérer et « d'épurer la violence accumulée »<sup>1047</sup>.

Remis dans le contexte de notre corpus, l'emploi de la fantaisie comique serait donc à lire, d'une part, comme une certaine forme de violence, une conflagration où il perturbe et sanctionne et, d'autre part, comme un bouclier protecteur permettant de s'approcher de l'irreprésentable.

Ainsi présenté, nous verrons que le rire se veut à la fois destructeur et salutaire. Dans les deux cas, il est à lire comme un signe de liberté où il signale un moment de triomphe. Le rire dans la violence, la violence dans le rire. En nous appuyant sur les textes indiqués tout en considérant d'autres fictions, cette partie analyse son inscription dans l'espace littéraire consacré à la figuration des conflits armés et des violences de masse.

---

<sup>1045</sup> MAFFESOLI, Michel (2002), *op. cit.*, p. 24.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, pp. 23, 24-25.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 25.

## 7.1. Rire, mort et souffrance : peut-on rire de tout ?

« Peut-on rire, et peut-on rire de tout ? La réponse à ces questions engage des positions existentielles fondamentales »

Georges Minois, 2000<sup>1048</sup>



Charb<sup>1049</sup>

Si les vertus cathartiques du rire sont reconnues, son intégration dans un sujet lié à un événement à caractère traumatique (maladie, viol, crime, guerre, génocide, entre autres) demeure une entreprise singulière et délicate. Et une telle rencontre fait généralement l'objet de débats passionnés, car traditionnellement le rire exprime un sentiment de plaisir et renvoie à un état d'insouciance<sup>1050</sup>. Éric Smadja, auteur de l'ouvrage, *Le rire* (1993), rappelle d'ailleurs que le discours populaire associe comme caractéristiques principales au rire : « sa spécificité humaine ; sa relation structurelle à la joie et au plaisir procuré par le comique faisant de lui un indicateur de 'bonne santé' [...] »<sup>1051</sup>. En ce sens, l'association du rire au tragique pourrait être perçue comme une démarche irrévérencieuse, car le comique s'oppose à ce qui est tragique, qui connote précisément l'absence de légèreté et est compris

<sup>1048</sup> MINOIS, Georges, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1049</sup> Caricature de CHARB parue dans *La Chronique*, revue d'Amnesty International, n°272/273 « Peut-on rire avec les droits de l'Homme ? », juillet/août 2009, p. 16.

<sup>1050</sup> SMADJA, Éric, *Le rire*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 [1993], p. 3.

<sup>1051</sup> *Ibid.*

comme une valeur négative qui engendre des émotions douloureuses telles que le chagrin, la colère, l'angoisse ou l'effroi par son aspect funeste ou horrible. Le discours sur l'expérience de la douleur et de la mort se caractérise en effet avant tout par un registre hautement dramatique et pathétique. Or, l'approcher sur un ton humoristique et comique bouscule les repères habituels du récepteur. C'est dans cette perspective qu'on parle d'une entreprise inhabituelle et osée qui est susceptible de déranger, voire de susciter l'indignation et le rejet, en particulier quand l'objet représenté renvoie à une tragédie historique collective dont la mémoire est généralement sacralisée au sein de l'espace public par maints individus, groupes et lobbys sociopolitiques et religieux.

Afin d'illustrer nos propos, arrêtons-nous un moment sur la représentation controversée de la Shoah qui a fait l'objet d'une esthétisation comique avec le film *La Vie est belle* de l'acteur et réalisateur italien Roberto Benigni.

### **7.1.1. *La Vie est belle* : quand l'horreur des camps croise les facéties de Benigni**

#### *Réception controversée pour une représentation atypique*

Sorti en salles en 1997, *La Vie est belle* a eu un accueil très mitigé entre, d'une part, les critiques virulentes de divers bords et, d'autre part, les vives acclamations appuyées par de nombreuses récompenses<sup>1052</sup>. Pour rappel, cette comédie dramatique que le réalisateur définit comme étant une fable traite de l'expérience concentrationnaire. Il s'agit de l'histoire d'un instituteur juif, Guido Orefice (rôle interprété par Benigni lui-même), homme au tempérament jovial et passionné, mari et père dévoué qui est un jour déporté avec son fils dans un camp de concentration dont il tentera de dissimuler l'horreur à son jeune fils, Josué. L'attitude clownesque, l'humour désopilant et inébranlable du protagoniste deviennent alors les armes protectrices contre les sordides réalités. Dans l'enfer des camps, commence alors pour nos deux protagonistes une vie parallèle imaginaire où le jeu, la légèreté, la gaieté, les gags et l'innocence sont contre toute attente au rendez-vous. Le film se termine

---

<sup>1052</sup> Le film est salué dans tous les festivals où il est présenté. Il a notamment remporté plusieurs prix prestigieux dont Le Grand Prix du Jury à Cannes (1998) et Le César du Meilleur film étranger à Paris (1999), trois Oscars à Los Angeles (1999) (meilleur acteur principal, meilleur film étranger, meilleure musique), le Jewish Award de Jérusalem (1998) et neuf Donatello, l'équivalent des Oscars italiens.

avec l'exécution du père qui met une fin brutale à l'univers ludique créée illustrant de ce fait les limites du monde imaginaire construit. Cependant, la liberté retrouvée de Josué et les retrouvailles inattendues avec sa mère font de façon symbolique l'éloge de la résistance du père par le biais du rire. Ce point de vue est par ailleurs confirmé par Josué lui-même quand il s'exclame lors des retrouvailles avec sa mère : « Waouh ! On [lui et son père] a gagné en mourant de rire tout le temps ! [...] On a gagné ! ». Ses propos qui font clairement le rapprochement entre le rire et la victoire expriment implicitement l'idée de résister au malheur en riant, c'est-à-dire en refusant de perdre sa légèreté, son innocence et donc son humanité. Ainsi, en dépit des événements dramatiques auxquels le film renvoie, un regard délibérément léger est maintenu jusqu'à la fin.

De façon troublante, cette rencontre entre le tragique et le comique apaise en même temps qu'elle amplifie les émotions douloureuses engendrées. C'est du moins notre expérience en tant que spectatrice. Selon le type de récepteur toutefois, les émotions provoquées par l'entrechoquement du comique et de l'horrible varient. Et cela parfois de manière très contrastée allant du plus profond bouleversement à la plus grande indignation conduisant au rejet pur et simple. Les vives polémiques qu'a déclenchées *La Vie et belle* traduisent justement le malaise que peut engendrer cette association antithétique<sup>1053</sup>. Et les spectateurs et critiques ayant contesté le film ne font que relancer le débat complexe et passionné : peut-on rire de tout ?

### *Pourquoi La Vie est belle dérange ?*

Comme l'explique Andréa Lauterwein, codirecteur de l'ouvrage *Rire, Mémoire et Shoah*, l'association de « la Mémoire de la Shoah et [du] rire » est « inconcevable, indécent[e], contradictoire »<sup>1054</sup>. Les raisons qu'il avance pour soutenir son propos permettent de saisir, au-delà du rapport entre la Shoah et *La Vie est belle*, la complexité de la transmission de la mémoire d'une tragédie historique par l'esthétique comique dans l'œuvre fictionnelle :

<sup>1053</sup> Outre *La vie est belle* de Roberto Benigni, nous signalons également *Train de vie* (1998) de Radu Mihaileanu, *The Day the Clown Cried* (*Le jour où le clown pleura*) 1972, film inachevé, controversé et jamais sorti officiellement de Jerry Lewis et enfin, trente ans plus tôt l'œuvre magistrale *Le Dictateur* (1940) de Charlie Chaplin. Du côté des romans, *La danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary est souvent cité comme exemple phare.

<sup>1054</sup> LAUTERWEIN, Andréa, « Présentation », in LAUTERWEIN, Andréa ; STRAUSS-HIVA, Colette (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris : Éditions de l'éclat, coll. « Bibliothèque des Fondations », 2009, p. 7.

On dira que soixante années de travail de mémoire et de témoignage nous ont appris à considérer tout ce qui touche à la Shoah avec prudence, respect et circonspection, qu'entre la découverte des charniers et aujourd'hui, les rituels de commémoration se sont enrichis d'un catalogue de conventions qui visent à préserver la crainte, la compassion, le deuil et la pudeur<sup>1055</sup>.

C'est précisément devant cette mémoire hautement sacralisée que des créations atypiques à l'instar de *La Vie est belle* dérangent, car le comique bouscule, en effet, le « catalogue de conventions ». En l'intégrant à l'univers de l'extermination des Juifs d'Europe, Benigni propose un regard décalé et donc des plus singuliers. Cette approche a contribué à la contestation du film, voire, dans les cas extrêmes, à sa « démonisation » déclare Lauterwein<sup>1056</sup>. Et cela est une conséquence du poids écrasant de la notoriété de Benigni en tant qu'acteur « comique » et de la tonalité ludique qui porte le film de manière générale<sup>1057</sup>. Bref, la « dimension affirmative »<sup>1058</sup> qui se dégage de la création, dès son titre, engendre un malaise « presque impossible à éviter pour quiconque veut tenter de sortir ce sujet de la pure négativité »<sup>1059</sup> explique le chercheur. Et nous ajoutons que le degré de ce malaise est déterminant dans la perspective d'une réception favorable ou non. Ainsi, chez les spectateurs les plus contestataires, la pénétration de l'univers de la Shoah par le comique est perçue comme un acte entraînant une simplification et une déformation de la réalité historique. Ils y voient comme « un refus de solidarité avec le deuil des proches des victimes et la souffrance des survivants (compris comme une valeur négative), sinon comme un outrage aux morts »<sup>1060</sup>.

En représentant l'expérience concentrationnaire « à contre-courant d'un comportement tendu vers la survie »<sup>1061</sup>, Benigni a proposé un récit irréaliste qui a déclenché de vives protestations. Mais les défenseurs du film ont précisément rappelé le caractère fictionnel de l'œuvre qui ne vise pas une approche réaliste des faits, mais propose un travail de réflexion critique sur la mise en scène de l'expérience concentrationnaire, comme l'explique Lauterwein ci-après :

---

<sup>1055</sup> *Ibid.*

<sup>1056</sup> LAUTERWEIN, Andréa, « Nouvelles ingénuités. La vie est belle ? » in LAUTERWEIN, Andréa ; STRAUSS-HIVA, Colette (dir.), *op. cit.*, *Ibid.*, p. 352.

<sup>1057</sup> Sur la réception de *La Vie est belle*, lire également GUERAND, Jean-Philippe, « Chaplin, Lewis, Benigni : rire de la shoah », in *La mémoire de la Shoah*, décembre 2003/2004, pp. 44-45.

<sup>1058</sup> LAUTERWEIN, Andréa, *op. cit.*, p. 353.

<sup>1059</sup> *Ibid.*

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 355.



*La Vie est belle* est une *fiction* qui réfléchit les formes de représentation *transmises* et *convenues* du génocide [...]. L'effet peu authentique du camp est supposé rappeler que nous avons affaire à un produit de la culture et non à un document du réel<sup>1062</sup>.

Ceux qui ont bien accueilli l'œuvre d'art saluent justement l'approche singulière qui sort des sentiers battus forçant le spectateur à interroger les stratégies de représentation d'un événement traumatique collectif.

### *Le traitement comique de l'horreur*

L'utilisation du comique dans ce qui relève du drame provoque un bouleversement des codes. Le spectateur se retrouve confronté à une situation à laquelle il est peu accoutumé, car traditionnellement il associe ce qui touche à l'expérience de la douleur à un registre sobre, grave et dramatique. Le comique *a contrario* qui s'accompagne généralement d'un sentiment de joie, de plaisir, voire « d'insensibilité » selon Bergson<sup>1063</sup> sollicite un traitement léger et ludique. L'intégration du comique à ce qui relève du domaine du tragique et de l'horrible tend de ce fait à renverser ses repères, le plaçant dans une situation tout à fait singulière. C'est également le point de vue de Dominique Bertrand qui s'intéresse à l'association de l'horreur et du rire. Selon l'auteur, la rencontre de ces deux termes dans les théories « les plus triviales »<sup>1064</sup> du comique est généralement pensée selon une perspective négative, excluant alors tout rapprochement :

On simplifie souvent l'analyse de Bergson à partir de son observation sur l'incompatibilité de l'émotion du rire : dès lors, celui-ci apparaît très éloigné de la peur, *a fortiori* de l'horreur<sup>1065</sup>.

Il explique bien que le croisement entre le comique et l'horreur interpelle et dérange parce qu'il « induit le sentiment d'une transgression de l'ordre des émotions et des représentations, obligeant à reconsidérer l'innocuité du comique et à interroger les tabous culturels »<sup>1066</sup>. À ce propos, il évoque « les relations du rire et de la mort, très suspectes dans la culture occidentale depuis la Renaissance », mais également les « liens névralgiques entre le comique et le sacré, ce dernier étant, dans le monde chrétien, principalement vécu sur le

---

<sup>1062</sup> *Ibid.*, pp. 357-358.

<sup>1063</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 2.

<sup>1064</sup> BERTRAND, Dominique, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1065</sup> *Ibid.*

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 7.

mode de l'émerveillement et de l'effroi »<sup>1067</sup>. Dans les deux cas, on comprend que la manifestation du rire suscite alors une gêne, voire un malaise, et nous ajoutons que ces poids socioculturels ne se limitent pas uniquement à la culture occidentale et chrétienne. Cependant, lorsqu'elle est pensée dans le cadre de tragédies historiques, notamment à une période contemporaine particulièrement marquée par des catastrophes humaines, Bertrand indique qu'il s'agit de reconsidérer notre regard sur la corrélation entre l'horreur et le rire, car dans une visée de salutaire, le rire devient pour l'individu un moyen par lequel il parvient, durant un moment, à supporter une réalité odieuse et insoutenable. Précisons que chez le critique, la notion de l'horrible « a partie liée à la mise à jour de la cruauté et de l'abjection et entraîne dans son sillage des affects envahissants et déstabilisants – l'effroi, le dégoût »<sup>1068</sup>. Pour Nelly Feuerhahn qui s'intéresse aux mêmes questions, l'horrible est « un surgissement de sauvagerie et une submersion émotionnelle clamant le désaccord du sujet avec certains objets du monde ou avec lui-même »<sup>1069</sup>. Dans cette perspective, le rire représente une puissante arme psychologique qui permet à l'individu de confronter et de *métamorphoser l'horreur*, expression chère à Boris Cyrulnik, l'idée ici étant d'affirmer le pouvoir de la vie sur la mort par le biais du rire. Il se présente donc comme une farouche résistance devant le chaos et l'absurdité et permet de se distancer de l'horreur. Nous retrouvons ici la fonction défensive du rire tels que les travaux de Freud et les théories psychophysiologiques ou de la décharge, en particulier, l'évoquent. Nous reviendrons là-dessus un peu plus loin.

Ces pistes de réflexion font écho à notre analyse de *La Vie est belle*. Dans la représentation originale de Benigni, on peut clairement voir une tentative d'approcher un sujet insoutenable par le rire qui permet de se distancer de l'horreur. C'est également ce que laissent voir nos textes où l'écriture comique est utilisée dans une visée protectrice contre la rencontre brusque avec des faits atroces. C'est ce que confie l'écrivain Dongala lorsque Brezault l'interroge sur les raisons de la présence de l'humour dans ses écrits connus pour aborder de façon singulière des sujets sérieux, voire dramatiques :

Avec l'humour, on peut dire beaucoup de choses qu'on ne pourrait pas dire autrement [...]. Je pense que l'humour est très efficace. J'ai toujours à l'esprit un dicton des Noirs américains qui dit « Nous rions pour ne pas pleurer ». L'humour permet une mise à distance

---

<sup>1067</sup> *Ibid.*

<sup>1068</sup> *Ibid.*

<sup>1069</sup> FEUERHAHN, Nelly, « Sociabilité risible de l'horreur » in *Humoresques*, n° 14 « L'horrible et le risible », 2001, p. 62.

de la réalité, un certain décalage. On ne se prend pas au sérieux, tout en disant des choses sérieuses.<sup>1070</sup>

L'écran salutaire que représente le rire sert l'artiste, mais également ses récepteurs, cependant tous ne sont pas forcément favorables à cet outil de protection hors du commun. Outre le dépassement qu'il permet notamment pour le créateur, l'intégration du rire fait naître chez le destinataire un sentiment ambivalent de soulagement et de malaise pouvant accentuer le sentiment d'horreur et éventuellement susciter de l'indignation. L'association entre ce qui relève de la légèreté du comique et ce qui est de l'ordre du grave et du funeste est *a priori* vécue comme une rencontre des plus inhabituelles. Le destinataire voit une rupture plus ou moins violente dans le traitement 'traditionnel' de la représentation de l'expérience tragique aux effets contradictoires. Et plus négativement, il peut également juger l'ajout du comique comme une provocation qui ébranle les codes de la bienséance. Peu importe la perspective adoptée, l'intervention du rire crée une faille dans l'horizon d'attente du récepteur et concourt à générer des sentiments mitigés tout en renforçant l'effet de chaos ambiant qui joue ou non en faveur de la réception de l'œuvre. Dans les deux cas, le sentiment d'étrangeté qui en résulte suggère bien qu'on est confronté à une représentation insolite, délicate et complexe. Et nous précisons que cette perception demeure subjective, car comme le rappelle Lauterwein, une œuvre d'art « est composée de différentes strates de sens qui seront actualisées individuellement par le spectateur »<sup>1071</sup>. Il s'agit alors de comprendre que le sens final, comme dans toute œuvre d'art, appartient au récepteur. C'est également le point que font ressortir Catherine Garitte et Nelly Feuerhahn en rappelant que la réception positive ou négative de toute esthétisation ou production comique dépend du destinataire qui approche l'œuvre en fonction de ses propres références socioculturelles :

Selon les principes moraux du lecteur, l'effet que [l]es plaisanteries littéraires déclenchent est ambivalent : le lecteur se situe soit du côté de l'humour, soit du côté de l'indignation. Ce n'est donc pas tant la formule littéraire qui fait rire, mais l'interprétation du lecteur en accord avec ses valeurs morales et religieuses<sup>1072</sup>.

Au final, c'est en considérant le fait que c'est au lecteur qu'appartient le choix d'approuver ou de s'indigner que nous pouvons voir toute la complexité que représente la

<sup>1070</sup> BREZAULT, Éloïse (2010), *op. cit.*, p. 121.

<sup>1071</sup> LAUTERWEIN, Andréa, *op. cit.*, p. 359.

<sup>1072</sup> GARITTE, Catherine ; FEUERHAHN, Nelly, « Faire rire: mode d'emploi » in *Humoresques*, n° 27 « Faire rire : mode d'emploi : hōpiclowns, clownanalystes, auteurs, humoristes... », Printemps 2008, p. 7.

mise en scène comique de l'épreuve traumatique, car celle-ci touche au domaine délicat qu'est l'expérience de la douleur qui est hautement subjective et difficilement communicable (Scarry 1985). En prenant en compte les problématiques soulevées, l'étiquette « d'œuvre de fiction ou de culture » suscite de ce fait des interrogations quant à sa pertinence ou à son efficacité à toujours justifier les stratégies singulières adoptées. Et c'est alors que l'intégration du comique dans les représentations liées à des tragédies devient problématique et génère des questions d'ordre éthique. Car une telle entreprise peut être, avec raison, perçue par certains comme une irrévérence dans le traitement d'une mémoire douloureuse. Toutefois, les travaux des chercheurs qui se sont intéressés au phénomène du rire appellent à nuancer une telle lecture et à lire la figuration de la tragédie par le prisme du rire de façon prudente en considérant les diverses complexités et particularités selon les cas.

\*\*\*\*

Loin d'être une simple manifestation de plaisir qui traduirait une fonction purement ludique, le rire dans l'œuvre artistique constitue une puissante stratégie de protection, de résistance et de combat psychosymboliques comme l'évoquent les spécialistes du phénomène<sup>1073</sup>. C'est également l'opinion de Cyrulnik dans ses commentaires élogieux à propos du rôle consolateur de l'humour dans le film de Benigni : « il ne s'agit pas du tout de la dérision d'Auschwitz, mais au contraire d'une mise en scène de la fonction protectrice de l'humour... et de son prix », car l'humour « permet de supporter l'insupportable »<sup>1074</sup>. Ainsi, postule-t-il, « dans le fracas de l'existence » l'individu déploie des stratégies de défense interne et le rire constitue un moyen efficace. Et c'est la raison pour laquelle « les dictateurs imposent le bonheur au peuple, mais ils n'aiment pas son humour qui est un signe de lutte contre la souffrance »<sup>1075</sup>. Le rire se dévoile donc non seulement comme un agent protecteur, mais aussi comme une pratique d'inversion et de sanction, comme nous le verrons dans la sous-partie ci-après qui traite du rire et de ses fonctions.

---

<sup>1073</sup> Nous pensons, entre autres, à Freud, Bergson, Éric Smadja, Georges Minois sur lesquels nous nous appuyons.

<sup>1074</sup> CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1075</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

### 7.1.2. Le rire : formes, fonctions et sens

*« Le rire est une secousse plaisante qui déstabilise, mais sans laquelle on serait dans un ennui inébranlable ».*

*Daniel Sibony, Le Sens du rire et de l'humour, 2010<sup>1076</sup>.*

Le rire surprend, ébranle. Il rompt la routine. Phénomène universel, il est le propre de l'humain et un acte social ; une affaire de rencontre nous dit Bergson. Mais il a aussi son aspect individuel. Dans sa définition traditionnelle, il est l'expression de la gaité, d'un sentiment de plaisir provoqué par le comique, mais outre cette dimension positive il peut aussi bien exprimer l'orgueil, la malignité et, dans ce cas, blesser suggérant ainsi son aspect complexe et protéiforme. Dans l'extrait suivant, le psychiatre et psychanalyste Smadja expose de façon générale le phénomène du rire :

Tour à tour agressif, moqueur, sarcastique, amical, sardonique, angélique prenant les formes de l'ironie, de l'humour, du burlesque, du grotesque, il est multiforme, ambivalent, ambigu. Il peut exprimer aussi bien la joie pure que le triomphe mauvais, l'orgueil aussi bien que la sympathie. C'est ce qui en fait toute la richesse et toute la fascination, voire parfois le caractère inquiétant, car [...] se situant] au carrefour du physique et du psychique, de l'individuel et du social, du divin et du diabolique, il flotte dans l'équivoque, dans l'indétermination.<sup>1077</sup>

Les propos de l'auteur soulignent bien l'aspect multiple du rire. On parle alors « des rires » : le rire fou, le rire grotesque, le rire pathologique, le rire de 'résistance' ou de 'combat', le rire moqueur, le rire destructeur que l'on retrouve dans le burlesque, la raillerie, la plaisanterie, l'ironie, l'humour, l'humour noir, la satire, le grotesque, etc. Reste maintenant à situer l'origine du rire : pourquoi rit-on ? Plus précisément pourquoi rit-on de quelqu'un ou d'une situation en particulier ? Quels sont les fonctions et le sens du rire ? Et pourquoi se prête-t-il à des situations qui lui sont au départ « interdites » ou « taboues » ?

Sur ces points, les réflexions de Bergson, de Freud, de Smadja et de Minois fournissent des éléments de réponse pour penser l'esthétique comique à l'œuvre dans nos

---

<sup>1076</sup> SIBONY, Daniel, *Le Sens du rire et de l'humour*, Paris : Odile Jacob, 2010, p. 9.

<sup>1077</sup> SMADJA, Éric, *Le rire*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 10.

textes. Mais avant de les analyser rappelons succinctement les principales caractéristiques du rire.

### 7.1.2.1 Le rire comme sanction sociale

*« Le rire effectivement fait désordre, déboulonne les (fausses) idoles, fracasse l'esprit de sérieux, menace le conservatisme bien-pensant et les dictatures. Avec lui le roi est nu. Le rire est une arme nécessaire. Peut-être pas fatale mais inusable. Sous tous les climats, depuis toujours ».*

Marc Girot, 2009<sup>1078</sup>.

Dans son ouvrage *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*<sup>1079</sup> qui propose une réflexion sur le rire et ses dérivés (plaisanterie, humour), Freud voit un moyen déguisé pour l'individu d'exprimer son mépris en se gardant bien d'être explicite (donc de se mettre en situation ouverte de danger à d'éventuelles représailles). Allant dans le même sens, les travaux de Bergson et de Smadja évoquent l'arme symbolique redoutable qu'il est contre les choses viles, laides et méprisables qu'elles soient d'ordre physique, intellectuel ou moral. Bergson insiste sur le fait qu'il est une sanction sociale forte : le rire est utilisé contre le sujet qui menace la vie sociale, « il est là pour corriger [...] il est véritablement une espèce de brimade sociale »<sup>1080</sup>. Ainsi, le ridicule, la raillerie, la moquerie, le sarcasme, la satire, etc., constituent autant « [d'] armes » employées pour dévaluer, dégrader, sanctionner ou corriger l'objet ou le sujet identifié comme étant « laid », anormal ou méprisable, car les penseurs « identifient comme fondement du comique quelque chose qui est de l'ordre du décalage, de l'anomalie, de l'écart »<sup>1081</sup>.

<sup>1078</sup> GIROT, Marc, « Pourquoi cela vaut-il la peine d'en rire ? » in *La Chronique*, revue d'Amnesty Internationale, n° 272/273 « Peut-on rire avec les droits de l'Homme ? », juillet/août 2009, p. 11.

<sup>1079</sup> FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*), Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1930 [1905].

<sup>1080</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 130.

<sup>1081</sup> D'où l'idée de « raideur » chez Bergson.

### 7.1.2.2 Mécanisme de défense : protection et catharsis

*« Aux abords de l'humour, je l'ai éprouvé, il y a de la mort, du mensonge, de l'humilité, de la solitude, une tendresse insupportable et tendue, un refus des apparences, la préservation d'un secret, le fait d'une distance infinie, un cri en contrecoup de l'injustice ».*

François Billetdoux<sup>1082</sup>

Rappelons dans un premier temps la position freudienne qui présente le rire comme un bouclier protecteur lorsque le sujet est confronté à une situation angoissante. Freud y voit aussi une décharge qui permet au sujet-victime d'épargner une dépense d'énergie psychique et évoque, en ce sens, sa fonction protectrice et libératrice grâce à l'économie d'affect qu'il autorise et qui permet à l'individu menacé de résister au danger, voire de le banaliser et de s'en détacher. La théorie freudienne fait œuvre de pionnière dans la mise en avant des fonctions libératrice et thérapeutique du rire qui sont désormais reconnues et célébrées. Pour s'en convaincre, il suffit de faire un tour du côté de ce qui relève de la « gélothérapie » (du Grec « gelos » qui signifie « rire ») et qui renvoie à la thérapie par le rire.

La prolifération fulgurante de ce qu'on appelle en anglais les « laughter workshops » (ateliers du rire) l'illustre bien. Dans le même temps, on observe une littérature foisonnante d'ouvrages sur le rire comme thérapie, notamment dans l'espace culturel anglophone. La science lui reconnaît des propriétés bienfaitrices contre le stress : le rire procure un sentiment de plaisir, un état de bien-être, car il augmente la sécrétion de catécholamines et d'endorphines (hormones du bien-être), et diminue la sécrétion de cortisone (l'hormone du stress). Ses vertus thérapeutiques l'ont propulsé au centre de l'intérêt de notre époque qui le recommande vivement : il faut rire ! C'est ainsi que les individus sont invités à rire davantage et à intégrer des associations et des clubs de rire, car le rire libère ; il est

---

<sup>1082</sup> Cité par Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p. 11.

cathartique<sup>1083</sup>. Mais à ce propos l'écrivain et psychanalyste Daniel Sibony fait bien de rappeler que s'il soulage, il le fait « dans l'instant » :

Si l'on pouvait, par le rire, se libérer de ses tares, on l'aurait déjà fait. Le rire « fait du bien » dans l'instant, mais il n'est pas fait pour servir, même s'il « change les idées », secoue les poumons et améliore les endorphines...<sup>1084</sup>

Bien que le rire et la bonne humeur n'assurent pas une libération totale, un état général de bien-être sur le long terme, il demeure néanmoins une source de décompression immédiate salutaire. Aspect sur lequel portent les travaux de Freud, mais aussi ceux de Cyrulnik qui voit dans l'humour ou le rire un puissant facteur de protection souvent utilisé par les individus lorsqu'ils ont été confrontés à des épreuves. Ainsi, devant l'horreur ou le danger, « l'humour, d'un seul trait, métamorphose une situation, transforme une pesante tragédie en légère euphorie »<sup>1085</sup>.

Ce rire libérateur ou rire pathologique accompagne la plume de nos écrivains. On le reconnaît par son côté « inconvenant ». C'est un rire qui émerge dans un contexte qui, au départ, ne se prête pas à toute forme d'humour. Smadja évoque, ci-dessous, les caractéristiques phares du rire pathologique :

Il est « incontrôlé », « incoercible » [...] Il est inapproprié, se manifestant lors d'une situation « objectivement » non risible, voire dans un contexte de nature contraire au rire, c'est-à-dire pouvant suggérer la douleur, la tristesse, la colère. Ainsi il s'affirme en désaccord avec la situation et serait « discordant »<sup>1086</sup>.

Son intensité dépend de l'état psychoaffectif du rieur et dans les faits, ce rire cathartique ou de défense peut prendre la forme tantôt du comique, de l'ironie, du sarcasme, tantôt de l'humour noir, du grotesque, entres autres.

Ainsi se dessinent les fonctions premières du rire que nous sommes amenée à retrouver dans nos fictions qui émergent d'un contexte littéraire accoutumé à l'emploi du rire, mais surtout à l'association entre le comique et le tragique. C'est la raison pour laquelle,

---

<sup>1083</sup> Voir le numéro 27 de la revue *Humoresques*, « Le rire mode d'emploi : hôpiclowns, clownanalystes, auteurs, humoristes... » (*op. cit.*,) qui traite de la production du rire et évoque l'intervention des clowns « thérapeutiques » dans les hôpitaux, sur le lieu de travail, auprès des personnes âgées, etc.

<sup>1084</sup> SIBONY, Daniel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1085</sup> CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1086</sup> SMADJA, Éric, *op. cit.*, p. 57.



faisant suite aux écrits d'Henri Lopès, entre autres, nous parlerons du 'rire de la nécessité' qui travaille les littératures africaines post-indépendance et qui est encore d'actualité. Tel que nous l'entendons, c'est un rire qui résulte d'une situation d'angoisse ou de crise et se présente chez l'écrivain qui en fait usage comme un mécanisme de défense pour ne pas se résigner dans l'adversité et au-delà. Le rire de la nécessité est donc appelé à être considéré comme une arme efficace de sanction et de protection.

### **7.1.3. Les rires du malheur des écrivains d'Afrique**

Secouée depuis l'époque coloniale par un enchaînement de crises sociopolitiques et de drames humains, l'Afrique subsaharienne, dans l'imaginaire de ses hommes de culture et de ses intellectuels, n'échappe pas au rire salubre que ces derniers se sont appropriés. Artistes et écrivains l'utilisent pour conter et contrer les difficultés du continent et de ses populations. En ce sens, ils ont contribué à l'élaboration du portrait d'une Afrique résistante et résiliente grâce, entre autres, à la pratique de l'autodérision. L'esthétique comique qui caractérise une bonne partie des créations littéraires est donc intimement liée à l'histoire d'un passé agité.

#### **7.1.3.1 Le rire dans la pratique littéraire négro-africaine**

Dans l'article intitulé « Le Pleurer-Rire des écrivains africains », le chercheur africaniste Boniface Mongo-Mboussa s'intéresse précisément à « la capacité des Nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision »<sup>1087</sup> et c'est sans détour qu'il indique que la longue série de drames dans cette région du monde est à l'origine du rire qui porte les créations africaines et constitue l'une de ses marques originales. « Confronté perpétuellement à une histoire insoutenable » dont la longue liste commence avec la traite, l'assujettissement colonial, la décolonisation avec sa suite de désillusions (dictatures post-coloniales, coups d'État, conflits armés, crises socio-économiques et sanitaires majeures, pauvreté, etc.). Le « Nègre a trouvé en l'humour une des réponses possibles à sa tragique destinée »<sup>1088</sup>.

---

<sup>1087</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1088</sup> *Ibid.*

Il s'agit du rire de résistance dont traite, par ailleurs, largement Minois qui l'observe particulièrement à l'ère contemporaine. Il semble donc évident, à la suite des observations de Mongo-Mboussa de confirmer avec Minois que les malheurs subis « ont stimulé le développement de l'humour, comme un antidote ou un anticorps [... qui] procure un soulagement intellectuel »<sup>1089</sup> et assure une protection contre l'angoisse, bien que celle-ci soit temporaire. Ainsi, à l'âpre réalité d'une succession de crises majeures des écrivains ont répondu par un rire subtil, absurde ou agressif.

Selon Mongo-Mboussa, les premiers soubresauts du rire s'observent dès le mouvement de la Négritude chez le Martiniquais Léon-Gontran Damas et le Guadeloupéen Guy Tyrolien dont les œuvres poétiques au ton ironique et humoristique se démarquent du ton sérieux qui dominait largement « pour témoigner de l'aliénation du nègre dans le contexte africain »<sup>1090</sup>. Suivent alors les créations de la période des indépendances avec, notamment les romans de rupture de Yambo Ouologuem (*Le devoir de violence*, 1968) et de Kourouma (*Les soleils des indépendances*, 1968) qui se signalent par une tonalité comique et satirique et ne manqueront pas d'inspirer de nombreux auteurs après eux. Parmi les écrivains « faiseurs de rire » figurent, entre autres, William Sassine, Henri Lopes et surtout Sony Labou Tansi. Avec eux, le rire dans la création littéraire africaine d'expression française s'émancipe pour devenir plus grotesque et destructeur indique Georges Ngala qui situe la montée du rire grotesque et de la bouffonnerie dans la production romanesque des années 80, temps phare de la dénonciation des régimes dictatoriaux<sup>1091</sup>.

Qu'en est-il des générations plus récentes ? Nos différentes lectures attestent que les écrivains des plus jeunes générations ne sont pas en reste et nombre d'entre eux ont adopté les rires sarcastiques et carnavalesques de leurs prédécesseurs. Mais, précise Mongo-Mboussa, tout en s'inspirant de ce qui était déjà là, ils ont apporté leur touche personnelle qui est, entre autres, l'humour et l'autodérision qui sont également utilisés pour « prendre distance avec les cataclysmes qui secouent l'Afrique aujourd'hui » et par la même occasion pour rompre avec « l'afro-pessimisme ambiant »<sup>1092</sup>.

---

<sup>1089</sup> MINOIS, Georges, *op. cit.*, p. 515.

<sup>1090</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, *op. cit.*, p. 34.

<sup>1091</sup> NGALA, Georges, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1092</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, *op. cit.*, p. 40.

Comment donc qualifier le rire qui investit ces littératures ? Il nous semble important ici de souligner que ce rire traduit d'abord l'angoisse des écrivains pour une bonne partie témoins (directs ou indirects) ou victimes d'un temps de névrose sous les violentes saisons des dictatures post-coloniales. Avec Mongo-Mboussa, la critique africaniste évoque un rire du malheur, un rire tragique qui jaillit de ce que Mongo Beti nomme « l'habitude du malheur du Nègre »<sup>1093</sup>. Il y a une réalité de la pratique de l'autodérision qui a émergé à la suite des profonds troubles. À l'évidence, lorsque nous observons les créations contemporaines, ce rire s'est généralisé et s'est progressivement étendu aux plus jeunes générations. Mais il importe ici de souligner avec Mongo-Mboussa qu'il ne s'agit pas d'y voir une « spécificité africaine »<sup>1094</sup>, car le recours au rire comme palliatif à la détresse est également visible dans les créations littéraires et artistiques d'autres aires culturelles.

Quelles sont les formes majeures de ce rire du malheur ? La sous-partie qui suit examine ces points de plus près.

### 7.1.3.2 Rires cruels, rires de l'angoisse

Disons d'emblée que c'est un rire qui est souvent imprégné d'amertume, de colère et d'angoisse. Il s'infiltre partout dans les sujets les plus surprenants et délicats (la mort, la souffrance, la maladie...) prend des formes les plus variées (ironie, burlesque, humour noir, rire carnavalesque...). Chez un écrivain tel Labou Tansi et chez d'autres qui en ont fait un même usage, il s'attaque aux dictateurs et à leurs complices et dénonce l'absurdité d'un monde frappé d'injustices flagrantes. L'œuvre du Congolais constitue une référence majeure dans la démonstration de la capacité des écrivains d'Afrique à rire d'eux-mêmes et des malheurs du continent. C'est ainsi que de cette « habitude du malheur du Nègre » qui a excédé les espérances et nourri les frustrations est né un rire « de la nécessité ».

Ce rire tragique constitue l'un des traits originaux des littératures africaines et est symptomatique d'un temps de névrose. Il apparaît comme un agent de contestation/dénonciation que d'aucuns qualifient de « destructeur »<sup>1095</sup> (instrument de

---

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1094</sup> « Cet humour anonyme est souvent d'origine populaire. Ce qui ne veut pas dire que tous les Nègres ont le sens de l'humour », *Ibid.*

<sup>1095</sup> Sur le rire destructeur/subversif ou le « rire guerrier » voir, par exemple, l'ouvrage de Georges Minois.

combat, sanction symbolique des attitudes déviantes<sup>1096</sup>) et comme un agent libérateur (instrument de défense contre l'angoisse), mais aussi créateur qui montre qu'il a un pouvoir révolutionnaire comme le révèlent les travaux de Bakhtine sur le rire médiéval<sup>1097</sup>. Mais au-delà de cette vision dichotomique, le rire, surtout quand il relève de l'ordre de l'absurde, peut se lire comme un élément de désordre. Cette brèche qui vient fissurer un système ou un ordre établi. Dans ce sens, il est un élément perturbateur et devient la manifestation d'une déchirure béante, d'une pathologie exprimant le trouble, la confusion, voire le paroxysme du désespoir. Et dans cette perspective, le rire a un certain coût et c'est justement le point que fait ressortir Cyrulnik dans ses commentaires sur la dimension salutaire du rire dans *La Vie est belle*. Ainsi, il postule que si le rire, à l'évidence, protège, il y a un prix à payer et ce prix, dit-il, évoque justement « l'ambivalence des mécanismes de défense »<sup>1098</sup>. C'est ce que nous constaterons par ailleurs au cours de l'analyse de nos fictions.

Commentant la forme du rire présente dans les créations africaines, Mongo-Mboussa évoque son origine « populaire » tout en précisant que tous les « Nègres » n'ont pas forcément le sens de l'humour et que « chaque rire nègre n'est pas forcément de l'humour »<sup>1099</sup>. Ainsi, elle trouve ses racines dans les cultures populaires des sociétés africaines et ne se limite pas à une simple production (intellectuelle) de l'esprit de la part des écrivains dont la formation « occidentale » (qui suppose qu'ils sont aussi imprégnés de la culture et des valeurs occidentales) pourrait laisser croire à l'inscription d'un rire ou d'un humour venu essentiellement d'ailleurs. Leurs créations mettent en évidence les origines multiples de leur rire et on observe ainsi la pratique d'un rire satirique, vulgaire, scatologique, grotesque<sup>1100</sup>. Ces rires qui s'avèrent essentiellement agressifs et subversifs se déploient telles des armes devant l'adversité afin de lui survivre.

Ainsi se présentent les fonctions du rire dans les littératures africaines où son rapport à la transgression dans une visée critique semble plus établi qu'une simple intention de divertissement. Le comique et l'humour sont récurrents en dépit des prescriptions, des

<sup>1096</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.* p. 120.

<sup>1097</sup> Voir ses travaux sur le rire grotesque dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970 [pour la traduction française].

<sup>1098</sup> CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1099</sup> MONGO-MBOUSSA, Boniface, *op. cit.*, p. 35.

<sup>1100</sup> Selon Mongo-Mboussa, les créations des années 80 rendent compte d'un « déferlement du rire carnavalesque » (Mongo-Mboussa 2003 : 39).

tabous et des interdits qui frappent certains sujets dits sensibles tels la mort, la souffrance, la maladie, le handicap... Il s'agit de rire du et dans le malheur, d'opposer un humour déroutant capable de narguer et déstabiliser symboliquement la bêtise humaine. Le rire de la nécessité semble donc être pour bien des écrivains un moyen pour conter et contrer un temps de déchirures. Ajoutons enfin que l'esthétique comique qui s'est développée se présente comme une des caractéristiques phares de ces littératures qui contribuent à dessiner le portrait d'une humanité opprimée, mais résiliente. Et, à l'évidence, le succès de Labou Tansi, de Lopès, de Sassine, de Kourouma, entre autres, démontre bien que les images tragiques relayées par des voix légères et moqueuses ne manquent pas d'inspirer la sympathie du lecteur en dépit de l'étonnement, voire du malaise qu'une telle rencontre violente et déstabilisante entre le malheur et le rire est susceptible d'engendrer.

\*\*\*\*

Au terme de cette première réflexion sur le rire (ses formes et ses fonctions), sur son association antithétique avec le tragique et l'horrible et sur sa place centrale dans la pratique littéraire africaine, il s'agit maintenant de nous focaliser sur notre corpus afin d'analyser son intégration dans les fictions consacrées à l'expérience de la guerre.

## 7.2. Les rires de la nécessité : analyse du registre comique dans les fictions de guerre

« Est comique tout ce qui peut, d'une part, créer un désarroi ; d'autre part, résoudre brusquement et heureusement ce désarroi ».

Marcel Pagnol, *Notes sur le rire*, 1990<sup>1101</sup>.

### 7.2.1. Comique et légèreté chez Kourouma et Djombo

Si un rire corrosif et absurde investit essentiellement les fictions de Zanzala, de Kodia-Ramata et de Dongala dans *Les « démons crachés » de l'autre république*, *Les enfants de la guerre* et *Johnny Chien Méchant*, nous remarquons, en revanche la permanence d'une tonalité légère dans les romans de Djombo et de Kourouma, *La traversée*, *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. La note humoristique, voire franchement comique qui accompagne les textes crée une atmosphère moins pesante pour le lecteur, en dépit des faits horribles que les récits rapportent. Cela dit, nous précisons que les romans de Kourouma sont également investis d'un rire agressif dont la présence, d'un point de vue éthique, suscite parfois des interrogations comme nous le verrons plus loin dans notre dernier chapitre.

#### 7.2.1.1 Des incipits atypiques et désopilants

Les deux romans de Kourouma se distinguent par leur discours franchement comique et humoristique qui leur donne, en dépit des atrocités dont ils traitent, une certaine dimension légère et ludique dont sont dépourvus les autres textes qui affichent essentiellement un rire agressif. Cet effet est obtenu par différentes stratégies narratives et langagières mises en place.

---

<sup>1101</sup> Cité par Véronique Steinberg-Greiner, *op. cit.*, p. 17.

Signalons dans un premier temps le choix stratégique d'avoir comme narrateur un jeune enfant de rue à peine scolarisé. Avec son langage enfantin, grossier au vocabulaire limité et au ton désinvolte, Birahima amuse le lecteur et inspire sa sympathie. Son fameux français « p'tit nègre »<sup>1102</sup> contribue fortement à la dimension ludique et attachante de sa narration bien que celle-ci soit porteuse des histoires foncièrement douloureuses et macabres. Pour illustrer notre point, observons l'incipit d'*Allah n'est pas obligé* :

Je décide le titre définitif de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà. Je commence à conter mes salades.

Et d'abord...et un...M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ca c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.

...Et deux...Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère. (C'est comme ça on dit en *nègre noir africain indigène* quand une chose ne vaut rien. On dit que ça vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet de la grand-mère foutue et malingre ne fait pas de bruit et ne sent pas très, très mauvais)<sup>1103</sup>.

L'écriture comique, ludique et ironique donne d'emblée une légèreté au récit en dépit du sujet pénible qui s'annonce. Prenons l'exemple des expressions à effet comique telles que « mon blablabla », « conter mes salades », « suis black et gosse », « Et d'abord... et un [...] Et deux », entre autres, qui révèlent le discours familier et cocasse du narrateur et contribuent à donner au texte un aspect définitivement drôle. Nous rappelons aussi, comme nous pouvons le voir ici, les fréquentes gloses comiques, car souvent approximatives que donne le narrateur (fréquemment) entre parenthèses grâce à ses dictionnaires censées lui permettre d'expliquer un terme malinké au locuteur français et français au locuteur d'Afrique. Il s'agit donc d'y voir une parodie des dictionnaires<sup>1104</sup>. L'utilisation des figures de style couramment utilisées dans la production d'un texte comique ne passe pas inaperçue. Nous songeons, par exemple, à l'hyperbole (« c'est comme ça on dit en *nègre noir africain indigène* ») ; à la répétition (en l'occurrence ici la répétition des expressions « p'tit nègre » et

<sup>1102</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

<sup>1103</sup> *Ibid.*

<sup>1104</sup> Sur ce point mais plus généralement sur le travail sur la langue dans le roman, lire les articles de Claude Caitucoli « L'écrivain francophone agent glottopolitique : l'exemple de Kourouma » (pp. 6-25) et de Gisèle Prignitz « Récupération et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone : quelques exemples » (pp. 26-43) dans *Glottopol*, revue de sociolinguistique, n°3 « La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones », janvier 2004. En ligne, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>.

« pet d'une vieille grand-mère »). La comparaison scatologique avec le « pet d'une vieille grand-mère » pour suggérer l'insignifiance de la scolarisation amuse également. Enfin, l'ironie dans la phrase « si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre » constitue une autre forme d'humour qu'on observe fréquemment chez Kourouma.

Ces quelques exemples démontrent que le récit de Birahima parvient toujours à déclencher un sourire, un rictus, un rire jaune lorsqu'il ne s'agit pas d'un franc rire. Pourtant, rien dans la quatrième de couverture qui annonce explicitement un récit « terrifiant sur l'époque de massacres dont les enfants sont les tristes héros » n'évoque la désinvolture qui porte le texte. Et la première de couverture de la version Poche qui montre un enfant armé d'une kalachnikov, laisse encore moins présager d'un texte ludique – surtout pour le lecteur peu accoutumé à l'écriture de l'auteur. Enfin, précisons que la bonne humeur enfantine qui se dégage ici est constante dans les deux romans, y compris dans les scènes les plus terribles, ce qui ne manquera pas, par ailleurs, d'engendrer un sentiment de malaise. Nous y reviendrons au cours de nos prochaines analyses, mais pour le moment observons un extrait de l'incipit de *Quand on refuse on dit non* qui confirme notre point :

Le singe qui s'est échappé en abandonnant le bout de sa queue dans la gueule du chien n'a pas dans l'échappée la même allure que les autres de la bande.

Quand j'ai su que la guerre tribale avait atterri en Côte-d'Ivoire... (La République de Côte-d'Ivoire est un État de la côte occidentale de l'Afrique. Elle est comme toutes les républiques foutues de cette zone, démocratique dans quelques domaines mais pourrie jusqu'aux os par la corruption dans tous les autres.)

Quand j'ai su que la guerre tribale y était arrivée, j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions). Je me suis défoncé et cuité (drogué et soûlé). En chancelant et en chantant, je suis rentré à la maison<sup>1105</sup>.

Une même atmosphère légère et joviale se dégage de l'incipit avec, dans un premier temps, l'insertion de ce qui évoque un proverbe africain et dont le côté absurde (du moins, d'une perspective extérieure au monde socioculturel de l'auteur) fait sourire. Les deux paragraphes qui suivent amusent en exploitant, plus ou moins, les mêmes procédés relevés plus tôt dans l'extrait d'*Allah n'est pas obligé* : une tendance à l'exagération, l'utilisation de l'ironie, un goût prononcé pour la répétition qui, nous le rappelons, est un procédé comique incontournable. Enfin, outre la parodie des dictionnaires entre parenthèses qui rajoute une dimension comique au texte, nous retrouvons le fameux français « p'tit nègre » du narrateur

---

<sup>1105</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 11.



bien qu'on décèle une certaine différence par rapport au roman précédent<sup>1106</sup>. Toujours est-il que le style drolatique est généralement maintenu et il est plus ou moins semblable à la tonalité légère et humoristique présente dans *Allah n'est pas obligé*.

Suivant une même logique, mais dans un style sensiblement différent, nous retrouvons *La Traversée*, roman de Djombo, écrivain congolais dont l'écriture est aussi révélatrice du choix d'aborder le thème de la guerre avec une certaine distance. Pour rappel, le texte évoque les récentes guerres civiles qui ont eu lieu au Congo-Brazzaville entre les années 1992-2002 et l'écriture absurde ainsi que la tonalité humoristique adoptées semblent être, là encore, davantage un écran protecteur pour l'écrivain. A l'instar d'*Allah n'est pas obligé*, l'incipit de *La traversée* propose une entrée en toute légèreté sur le thème de la guerre :

*Quelle affaire ! Quelle histoire !*

Personne n'avait cru les *têtes fêlées* qui prophétisaient le chavirement du Boniko dans une barbarie sans nom.

Rien ne disait que le pays croiserait un jour les regards du monde avec *des yeux rouges couleur piment*, qu'il serait terrassé d'une folie subite qui le plongerait dans une détresse profonde. Personne, en tout cas personne ne pensait que les barbaries laissées au compte des peuples sans culture ni fierté affecteraient les Bonikois qui se disaient dignes et s'étaient mis en tête qu'ils faisaient bandes à part. Pourtant un matin, *la guerre est tombée du ciel* comme un paquet maléfique que le sort avait jeté sur le pays. Ils s'étaient réveillés sous la musique des armes qui révéla à la nature entière leurs rêves envolés, leurs angoisses et les sortilèges qui mangeaient leur nation [nous soulignons]<sup>1107</sup>.

L'extrait fortement métaphorique rend compte d'une certaine tonalité « légère » et drôle sans pour autant qu'on puisse réellement parler de l'utilisation d'un registre comique tel qu'on le voit chez Kourouma. Il s'agit d'une tonalité humoristique légère et discrète, qui, nous semble-t-il, est à interpréter comme une mise à distance prudente avec un sujet délicat et difficile à aborder de façon frontale et auquel l'auteur ne veut pas non plus intégrer un registre comique susceptible de déstabiliser ou choquer le lecteur. La dimension drôle est ici visible avec l'exclamation amusante « Quelle affaire ! Quelle histoire ! » qui évoque une réplique théâtrale. Et elle se poursuit avec l'emploi d'une série de mots et d'expressions amusantes telles « plaisantes », « drôles », « têtes fêlées », « yeux rouges couleur piment »

<sup>1106</sup> Car nous rappelons que cette suite des aventures de Birahima que constitue *Quand on refuse on dit non* est un texte dont l'écriture a été achevée par Gilles Carpentier à la suite du décès de l'écrivain en 2003.

<sup>1107</sup> DJOMBO, Henri, *La Traversée*, op. cit., p. 9.

ou encore « la guerre est tombée du ciel » qui révèle une écriture décalée par rapport au sujet dramatique qui est évoqué.

L'ensemble du roman est porté par cette écriture quelque peu insouciant et révélatrice de la volonté de l'écrivain de revenir sur de récents événements traumatiques sans pour autant les traiter de façon dramatique en adoptant un discours sobre et dur. Si Djombo se montre quelque peu hésitant dans l'utilisation d'une écriture franchement comique, Kourouma, de son côté, affiche clairement une posture moins décomplexée. Il aborde, en effet, le sujet de la guerre en intégrant une bonne dose d'effet comique qui intervient comme une soupape de sécurité devant les atrocités ; mais aussi comme un signe de colère et d'impuissance devant l'absurdité, comme nous le verrons dans ses romans qui n'hésitent pas à pousser loin la provocation en affichant un esprit de gaité lorsque les nouvelles de la guerre arrivent.

Cette attitude « inattendue » ou du moins complètement décalée par rapport à une posture grave qui serait « normalement » attendue dans ce genre de situation, illustre l'art du comique chez Kourouma. Ce dernier, comme nous le verrons, produit du comique en exploitant les situations qui font ressortir une criante anomalie ou un décalage avec ce qui serait « normalement attendu » et relève du familier. C'est en brisant cette attente chez le lecteur qu'il déclenche le rire. C'est ainsi qu'on observe dans *Allah n'est pas obligé* l'absurde allégresse du protagoniste et de son entourage à l'annonce du début de la guerre civile.

#### **7.2.1.2 Le comique et le principe de l'anomalie : le monde décalé de Birahima**

Les extraits qui suivent se situent au début du roman. Après la mort de sa mère, Birahima est envoyé chez sa tante au Liberia où la guerre civile a éclaté. Tiécoura alias Yacouba, personnage secondaire ironiquement décrit comme un célèbre multiplicateur et fabricant d'amulettes est chargé de l'accompagner. Pour encourager Birahima ce dernier lui révèle les « bienfaits » de la guerre :

Tiécoura était pressé de partir parce que partout tout le monde disait qu'au Liberia là-bas, avec la guerre, les marabouts multiplicateurs de billets ou devins guérisseurs ou fabricants d'amulettes gagnaient plein d'argent et de dollars. Ils gagnaient trop d'argent parce qu'il ne

restait plus au Liberia que des chefs de guerre et des gens qui ont trop peur de mourir [...]<sup>1108</sup>.

Comme le ton guilleret et badin du narrateur tend à le suggérer, tout se passe comme si l'événement guerrier s'avère être une formidable aventure. Notons que la mise en scène du discours qui dévoile bien l'état de surexcitation du narrateur à la suite des confidences du marabout accentue le caractère grotesque de sa lecture naïve et déphasée d'une réalité fondamentalement tragique. Cela est particulièrement palpable dans le passage suivant :

Il [Yacouba] est venu un matin me voir. Il m'a pris à part et, en secret, il m'a fait des confidences. Le Liberia était un pays *fantastique*. Son métier à lui, multiplicateur de billets de banque, était un boulot en or là-bas. On l'appelait *là-bas* grigriman. Un grigriman est un grand quelqu'un de *là-bas*. Pour m'encourager à partir, il m'a appris des tas d'autres choses sur le Liberia. Fafaro (sexe de mon père) !

Des choses merveilleuses. *Là-bas*, il y avait la guerre tribale. *Là-bas*, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats qu'on appelle en pidgin américain d'après mon Harrap's small-soldiers. Les small soldiers avaient *tout et tout* [nous soulignons]<sup>1109</sup>.

Si le tableau mirobolant du « fantastique » Liberia séduit Birahima, pour le lecteur il représente surtout le comble d'une absurdité et d'un ridicule sans égale, car il sait que cet « eldorado » est un vaste pandémonium déchiré par de sanglants conflits. C'est donc un lecteur par moments amusé et certainement médusé qui lit les confidences aberrantes qui frisent le grotesque. L'effet comique est ici produit par un jeu sur le décalage entre deux perceptions, sur les contrastes et les oppositions (tonalité légère/comique vs. un contenu grave et tragique). D'une part, notons le contraste entre la légèreté du ton qui ponctue la narration de Birahima et le sujet traité et d'autre part sa vision candide et absurde. Séduit par le discours de Yacouba, le protagoniste s' imagine la guerre comme un événement merveilleux, synonyme d'allégresse : la guerre est une période d'abondance où l'on a « tout et tout »<sup>1110</sup>, y compris une kalachnikov ! Ajoutons que l'écriture comique marquée, entre autres, par une légèreté enfantine dans le ton et par un registre oral et vulgaire donne aussi une dimension ludique à l'extrait en dépit de la gravité du sujet.

Nous avons donc affaire à une situation tragicomique qui résulte de l'entrechoquement entre la singulière vision de Birahima et celle supposée du lecteur. L'effet de contraste obtenu entre les deux perspectives radicalement opposées crée une

---

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1109</sup> *Ibid.*

<sup>1110</sup> *Ibid.*

chute dans le texte et engendre des effets cognitifs tels que l'étonnement, le non-sens et l'absurde qui deviennent la source d'un effet comique. On parle alors d'un comique produit par la vision qui est de l'ordre de « l'anomalie et de l'écart »<sup>1111</sup>, c'est-à-dire qu'elle est en contradiction avec une certaine norme, une habitude.

### *Le principe de l'anomalie et de l'écart*

Selon les théoriciens qui ont tenté de comprendre le rire et son fonctionnement, les situations ou actions relevant de l'ordre de l'anomalie, l'écart, bref du décalage sont considérées comme fondement du comique<sup>1112</sup>. C'est le principe structurel du comique qui veut que le rire naisse de ce que l'individu identifie comme relevant de « l'anomalie » par rapport à une norme tacite<sup>1113</sup>. C'est précisément ce qui se produit, par exemple, dans ce passage lorsque la perception de la dimension « formidable » de la guerre chez Birahima (et Yacouba) se heurte à la norme qui la considère comme étant destructrice et horrible. Pour le lecteur, la vision de Birahima et de son compagnon de route est donc d'un grotesque aberrant ; elle frise la folie. L'effet comique émerge justement dans la perception « anormale » ou « décalée » de Birahima qui prend au dépourvu le récepteur qui y voit une absurdité ; un non-sens total. Précisons qu'outre cet exemple, les extraits cités plus haut rendent compte d'une même situation où le phénomène comique naît de la « comparaison entre la norme implicite et l'anomalie observée »<sup>1114</sup>. Sternberg-Greiner explique avec clarté que le « décalage fait rire lorsqu'il ébranle, ne serait-ce que de façon fugace, nos repères logiques usuels »<sup>1115</sup>. C'est précisément ce qui se passe chez Kourouma qui, incontestablement a l'art de faire naître le rire en exploitant l'absurde et le non-sens. Mais précisons néanmoins avec Sternberg-Greiner que tout écart ou anomalie ne déclenche pas forcément le rire<sup>1116</sup>. Tel semble être le cas ici : si la représentation insolite de la guerre provoque le rire de certains récepteurs, d'autres sont susceptibles de ne partager pas ce rire car gênés par la perspective singulière que l'auteur fait porter son protagoniste. Nous voyons bien que la réaction négative ou favorable du destinataire est déterminée par sa

---

<sup>1111</sup> STERNBERG-GRENIER, Véronique, *Le comique*, Paris : Flammarion, coll. « Corpus-Lettres », 2003, p. 17.

<sup>1112</sup> Rassemblant les différents travaux sur le rire, Véronique Sternberg-Grenier déclare que « le comique se décèle toujours dans une tension, dans un rapport à un référent implicite : on retrouve l'invariant de l'anomalie ou du décalage » (Sternberg-Grenier 2003 : 29).

<sup>1113</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>1115</sup> *Ibid.*

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 17.

perspective et ses références morales et culturelles, « toute anomalie n'est pas risible ». De cette manière, si une partie du lectorat est susceptible de sourire, voire de rire ici, d'autres lecteurs en revanche peuvent être moins réceptifs et se montrer étonnés ou gênés. Cela montre bien que le comique est le produit de la composition de plusieurs facteurs et a un caractère relatif<sup>1117</sup>. Et outre l'exploitation du décalage, notons que l'art d'amuser de Kourouma est aussi intimement lié à son écriture originale.

### *Écritures de la légèreté : stratégies littéraires*

Pour amuser ou créer une suite comique, la mise en discours a un rôle central. En ce sens, l'écriture de Kourouma marquée par sa tonalité légère et sarcastique, son discours ironique et burlesque, son français « africanisé »<sup>1118</sup>, son langage oral-vulgaire, ses néologismes et ses phrases courtes à la syntaxe bousculée contribue à la fabrication du comique. C'est ainsi que l'effet comique dans les extraits cités plus haut est aussi obtenu grâce à un travail sur l'écriture. On pense par exemple à l'emploi des figures de style telles l'accumulation, l'hyperbole, la répétition, l'ironie qui sont généralement utilisées dans la production du discours comique.

La répétition de mots ou de groupes de mots dans le dernier extrait (« Il est venu [...] tout et tout ») crée un effet d'accumulation, une sensation de démarche « mécanique »<sup>1119</sup> qui contribuent à engendrer une tension comique (qui est de l'ordre d'un sentiment d'excitation) dans le texte. C'est le cas avec les répétitions des mots « grigri-man », « là-

---

<sup>1117</sup> C'est un point sur lequel il nous semble, en effet, important d'insister. Un élément X dans un contexte A peut provoquer le rire alors que le même élément X dans un cadre B peut ne plus être risible alors que dans le cadre C il peut s'avérer davantage comique. Traitant de l'analyse du discours comique, Jean-Marc Defays déclare avec raison que « le comique n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire, mais [...] il apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier », DEFAYS, Jean-Marc, « Les problèmes de l'analyse du discours comique », in DEFAYS, Jean-Marc ; ROSIER, Laurence, *Approches du discours comique*, Hayen : Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1999, p. 15.

<sup>1118</sup> L'auteur ivoirien revendique, en effet, le principe de « l'africanisation du français » comme le fait ressortir Claude Caitucoli dans son texte « La différence linguistique : insécurité et créativité » (Caitucoli 2004, *op. cit.* p. 38). Par ailleurs, nous rappelons les propos de l'écrivain lui-même dans l'ouvrage de Madeleine Borgomano : « Puisque nous Africains, nous étions francophones, il nous faut faire notre demeure dans le français. [...] nous faisons des efforts pour africaniser le français ; nous faire une chambre où nous serons chez nous dans la grande maison qu'est la langue de Molière » (Borgomano 1998, *op. cit.*, p. 37).

<sup>1119</sup> Nous rappelons que chez Bergson, là où il y a répétition, il y a « du mécanique », c'est-à-dire un mouvement de raideur qu'il qualifie comme étant un mouvement « anti-vie » : « Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant [...]. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire », BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 26. Si cette lecture bergsonienne concerne la répétition des gestes, remise dans le cadre d'un texte, la répétition verbale engendre une impression similaire d'effet mécanique qui nargue la linéarité et la fluidité du texte en plus d'engendrer un effet d'accumulation.

bas » ; « gagnaient plein d'argent [...] gagnaient trop d'argent » ; « trop ». La récurrence du prénom « il » dans la phrase « il est venu [...] il m'a pris [...] il m'a fait [...] il m'a appris » bouscule la linéarité textuelle pour y introduire un rythme cyclique et frénétique, d'où la création d'un « effet mécanique » et une atmosphère effervescente qui amuse. Par exemple, la redondance remarquée dans la phrase « on l'appelait là-bas grigiman. Un grigiman est un grand quelqu'un de là-bas, etc. » suggère en même temps qu'elle intensifie l'agitation ludique qui se dégage du récit du narrateur.

L'esthétique fragmentaire qui est récurrente dans la construction du texte comique joue aussi un rôle. Ainsi, les phrases courtes (par exemple : « Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale. ») créent une sensation de précipitation au niveau de la narration tout en accentuant l'impression d'un débit « mécanique » qui amuse. Bien évidemment, la dimension comique du texte est une fois de plus renforcée par la tonalité et le langage enfantins de Birahima, ce à quoi s'ajoute l'originalité du français p'tit nègre qui avec sa syntaxe bousculée et ses xénismes (« fafaro », « small soldiers ») « égaye » et « colore » le texte. C'est ainsi que le recours à ces diverses stratégies langagières permet de diluer le caractère tragique du sujet abordé, anesthésiant de ce fait le climat de grande tension et de violence au profit d'une atmosphère plus légère. L'extrait suivant confirme nos propos :

Après les guerres tribales du Liberia et de la Sierra Leone, je croyais que c'était le comble [...] non, le bordel dans la merde au carré continue. Me voilà perdu et vagabondant dans les massacres et les charniers barbares de la Côte-d'Ivoire<sup>1120</sup>.

L'insertion de mots vulgaires et l'emploi du style hyperbolique jouent un rôle important ici. Ainsi l'expression « bordel dans la merde au carré » (qui, par ailleurs, revient dans les deux romans à plusieurs reprises) est susceptible de fait sourire non seulement par les gros mots utilisés, mais surtout par sa dimension excessive affichant le goût de l'exagération de notre jeune narrateur. Mais au-delà, c'est l'expression plus recherchée et cérémonieuse « c'était le comble » qui amuse, car Birahima est avant tout caractérisé par son langage d'enfant de rue, au vocabulaire limité et vulgaire. Ajoutons enfin, que la dimension drolatique ici est aussi obtenue par le jeu des contrastes et des visions antithétiques que l'auteur maîtrise particulièrement bien comme nous l'avons évoqué plus haut.

---

<sup>1120</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 14.

## Effets

Avec *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, Kourouma renoue avec ce rire de la nécessité qui lui semble être salutaire en même temps qu'il évite au récepteur un face-à-face bouleversant avec l'expérience de l'horrible. Il paraît que pour l'auteur, mettre en récit les réalités de la guerre n'est possible qu'à travers le biais de l'humour envisagé comme un processus de protection et de décharge. C'est alors que le recours à un personnage comme Birahima prend tout son sens, car à travers lui, Kourouma s'autorise à aborder les événements indirectement, c'est-à-dire à partir de la perspective candide, incrédule et insouciant d'un enfant. L'auteur peut alors plus aisément traiter de ce qui relève du tragique et de l'insoutenable avec une légèreté qu'il n'aurait pas pu ou osé utiliser avec un personnage adulte sans risquer de susciter l'avis défavorable du lectorat. Celui-ci est, en effet, davantage susceptible de tolérer cette approche singulière parce qu'elle provient du point de vue d'un enfant. Conscient des origines socioculturelles et du très jeune âge du narrateur, le récepteur adhère plus facilement au récit irrévérencieux et grossier de Birahima. Cette voie par l'humour permet donc à notre écrivain, par la distance qu'elle instaure avec l'objet tragique, de confronter des réalités difficilement tolérables et il ne s'agit pas d'une première pour cet écrivain habitué à écrire les moments douloureux de l'histoire de sa société. Nous rappelons ici ses propos sur la raison de la présence de l'esthétique comique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* lors d'un entretien avec Éloïse Brezault :

Ce que j'avais à dire était très dur et [...] il me fallait donc beaucoup d'humour pour pouvoir le faire passer. L'humour permet de prendre un peu d'éloignement avec la réalité brutale. Koyaga tue des gens<sup>1121</sup>. C'est terrible ! Alors il faut un peu d'humour pour le faire passer<sup>1122</sup>.

Cependant, nous verrons plus loin que si le rire s'avère salutaire pour l'écrivain, on peut douter de son impact « positif » sur le récepteur. Car certaines scènes qui ont l'air amusantes et légères semblent plutôt renforcer la violence présente dans le texte. Un sentiment de malaise est alors engendré nous obligeant à interroger l'efficacité du recours au rire dans certains contextes. Cet aspect du rire « extrême » est largement abordé dans le chapitre 9.

---

<sup>1121</sup> Koyaga est le président-dictateur d'un pays africain imaginaire dans le roman *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1994).

<sup>1122</sup> BREZULT, Éloïse (2010), *op. cit.*, p. 189.

\*\*\*\*

L'effet comique ou amusant qui est essentiellement produit sur l'exploitation d'une anomalie, d'un décalage rend compte d'un trait marquant de l'écriture comique chez l'écrivain ivoirien. Or celui-ci a toutefois une dimension tragique. Dans ce sens, il semble préférable de parler d'un rire de nécessité ; celui qui ne s'inscrit pas dans une visée de divertissement, mais qui aide l'individu à supporter ses angoisses. Le lecteur s'amuse de la désinvolture enfantine de Birahima, mais ne peut effacer les images sombres et macabres qui l'accompagnent. C'est ainsi qu'il n'ignore pas les expressions à double sens qui laissent voir les sous-entendus ironiques de l'auteur. Cela est visible par exemple dans les phrases « Le Liberia est un pays fantastique » ou encore « Des choses merveilleuses. Là-bas il y avait la guerre tribale ». Il nous semble évident qu'un double niveau de langage où l'auteur fustige la guerre et entend signifier qu'elle est synonyme de destruction est à lire derrière ces énoncés. En dépit de la légèreté apparente qui marque la narration de Birahima et que le lecteur associe à sa perspective enfantine, celle-ci se révèle donc fissurée à maints endroits, contaminée par le discours ironique et satirique de l'auteur. Une forme de rire agressif que nous retrouvons également dans *Johnny Chien Méchant*, roman de Dongala, qui rend compte de l'emploi de rires moqueurs, destructeurs visant à dénoncer et à agresser symboliquement les acteurs de la guerre et les hommes au pouvoir complices du chaos social.

### **7.2.2. Dérision, raillerie, ironie, satire, etc. : la sanction par le rire agressif**

#### *La stigmatisation des dirigeants africains et des acteurs de la guerre*

Multipliant les discours sarcastiques, les répliques caustiques et les portraits caricaturaux, des écrivains comme Kourouma, Dongala, et, à un moindre degré, Zanzala et Kodia-Ramata, dénoncent les faiseurs de guerres et leurs complices. Nous nous intéressons ici au rire qui vise clairement à corriger cet « autre » perçu comme étant un facteur de trouble, une nuisance. Minois parle du « rire de combat »<sup>1123</sup> qui se décline sous différentes formes : la raillerie, la moquerie, la dérision, la satire, entre autres. Ces formes agressives du

---

<sup>1123</sup> MINOIS, Georges, *op. cit.*, p. 469.



rire qui sont des armes privilégiées pour sanctionner l'objet ou l'individu jugé « déviant » entraînent la nette dégradation et la dévaluation de l'objet ou du sujet ciblé. Leur présence est visible dans nos textes et cette agression symbolique vise essentiellement les personnages-bourreaux (notamment les combattants, chefs de guerre, dirigeants politiques).

Décrits fréquemment comme d'indomptables manipulateurs, de vils exploiters et prédateurs soucieux uniquement de leur propre intérêt et menaçant la vie et la cohésion sociale, les dirigeants africains sont souvent représentés comme des sujets déviants. Dans notre corpus, des textes tels *Allah n'est pas obligé*, *Quand on refuse on dit non* et *Les enfants de la guerre* et *Les « démons crachés » de l'autre république*, mais aussi *Transit* enchaînent les diatribes véhémentes contre eux. Sources de mépris, ils constituent cette « anomalie » à condamner et c'est à coups de rires sardoniques et méprisants que nos écrivains entament un processus de châtiment symbolique en ayant recours au rire agressif.

#### *Le rire agressif : une arme sociale symbolique*

Lorsque nous parlons de rire agressif (ou destructeur), nous songeons à un rire volontairement produit selon des intentions bien définies et visant une cible en particulier. L'objectif est d'attaquer un sujet jugé comme déviant et de le dégrader en le transformant en un objet risible avec la complicité de la communauté des « lecteurs-rieurs » (Smadja). De manière générale, la raillerie, la dérision, la caricature, le sarcasme sont les outils privilégiés. Smadja indique clairement que la fabrication de ce rire intentionnel et formellement critique a une fonction sociale bien spécifique : le rire agressif vise à condamner de façon symbolique « des déviations et excentricités », il constitue, de ce fait, « un mode très efficace de contrôle social des mœurs »<sup>1124</sup>. Ce point de vue est partagé par Frédéric Worms qui indique que la fonction de ce rire est de châtier et de rappeler le sujet déviant « à la norme que la société incarne et applique »<sup>1125</sup>. Dans les deux cas, un usage social conscient bien spécifique est établi et comme Minois lui-même le dit, le rire devient alors « un instrument de critique sociale, politique et religieuse » pour fustiger, voire détruire<sup>1126</sup>. Bref, l'individu en a fait une arme symbolique. En tant qu'agent de sanction, la manifestation de ce rire suppose donc

---

<sup>1124</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, p. 120.

<sup>1125</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1126</sup> MINOIS, Georges, *op. cit.*, p. 331.

une rupture, un trouble en amont dans la cohésion sociale ou au niveau des « exigences de la vie en commun »<sup>1127</sup> pour reprendre Bergson. Ainsi, à l'origine de ce rire se trouve un sujet qui perturbe la stabilité et l'équilibre de la communauté, ses lois et ses habitudes. C'est alors qu'intervient le rire subversif des gens d'esprit (caricaturistes, humoristes, intellectuels, satiristes, écrivains, artistes, etc.) et il dénonce les vices et les écarts de conduite afin de maintenir et d'affermir les règles du code social. Sur ce point, Bergson est clair :

Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social. Le rire ne relève donc pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général<sup>1128</sup>.

La visée correctrice de ce rire opérant comme un instrument d'exclusion sociale ne fait aucun doute et nous la verrons à l'œuvre dans nos romans où certains auteurs ont procédé à des opérations de dénigrement permanent (par exemple Kourouma et Dongala) visant à humilier les personnages-bourreaux. Selon Smadja, le rire ou l'humour agressif procurerait à l'individu qui se retrouve dans une situation de tension ou d'oppression, une « satisfaction symbolique des pulsions sadiques »<sup>1129</sup>. La pratique du rire, note-t-il, laisse donc poindre un sentiment de supériorité chez le rieur, une « une forme de plaisir » pouvant se lire comme « l'expression d'un triomphe narcissique »<sup>1130</sup> en même temps qu'il révèle son agressivité. Cette lecture est-elle envisageable ici ?

Ainsi se présentent quelques aspects du rire destructeur que nous proposons d'analyser en nous appuyant sur une sélection de textes. Nous verrons qu'il prend des formes multiples allant de la dérision et du sarcasme à l'ironie.

### 7.2.2.1 Aspects de la dérision politique dans quelques fictions

#### 7.2.2.1.1. La dérision politique comme refuge dans l'espace social togolais

---

<sup>1127</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 6.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1129</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, p. 120.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, pp. 120 et 36.

Dans l'article « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », le sociologue africaniste Comi Toulabor propose une étude intéressante sur le rapport entre le rire populaire et la politique au Togo. L'étude rend compte du développement « clandestin »<sup>1131</sup> d'un langage de dérision politique dans l'espace social, notamment à partir de l'installation du parti unique sous le régime de Gnassingbé Eyadema en 1969. L'émergence de ce rire populaire trouve ses racines dans le climat social oppressif. De ce fait, remarque le chercheur, la dérision politique au Togo est à interpréter comme la manifestation d'une résistance de la part de citoyens évoluant dans un contexte politique répressif.

L'article éclaire une facette du lien entre l'État et le peuple quand celui-ci, réprimé, développe des outils de défense. Autrement dit, le peuple trouve refuge dans le rire. Toulabor explique que la « dérision politique [qui] circule, *parallèle* ou *perpendiculaire* au Verbe officiel de la construction nationale » résulte d'une situation d'assujettissement qu'a engendré le système du parti unique<sup>1132</sup>. Il établit un lien direct entre la dictature politique et le rire comme moyen de subversion chez les opposants et les victimes :

Elle [la dérision politique] est en partie la conséquence de la monopolisation, par le parti, du discours apologétique et emphatique qui refoule dans les chuchotements et les allusions, la critique, l'ironie et le mécontentement<sup>1133</sup>.

Le constat de Toulabor fait écho aux travaux plus récents de Minois qui évoque la force subversive du rire du peuple dans l'espace politique. Dans le cas du Togo, le critique africaniste note que le rôle de cette dérision politique clandestine est « d'adoucir le Verbe officiel écrasant et contraignant »<sup>1134</sup> dans une logique de résistance. Il observe que « l'ironie et l'humour sont les armes des impuissants face à l'arbitraire régnant » et qu'il est juste de considérer la dérision « comme une prise de conscience, et par voie de conséquence comme une forme de contestation sociale »<sup>1135</sup>. En considérant la place qu'occupe l'esthétique

<sup>1131</sup> TOULABOR, Comi, « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », in BAYART, Jean-François ; MBEMBE, Achille ; TOULABOR, Comi, *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Karthala, 2008, pp. 111 et 98. Cet article est paru pour la première fois dans *Politique africaine*, n° 3, 1981 (pp. 55-71).

<sup>1132</sup> « Parallèle, elle retraduit [...] ou plutôt) récupère un terme officiel en le dotant d'un sens plus spécifique ; elle marche de pair avec le mot officiel auquel elle emprunte son signifiant tout en se réservant le droit d'y mettre un autre signifié [...]. Perpendiculaire, la dérision politique traverse de part en part le verbe officiel, en s'opposant radicalement à lui », *Ibid.*, p. 111.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1134</sup> *Ibid.*

<sup>1135</sup> *Ibid.*

comique dans la création littéraire africaine d'expression française, l'étude de Toulabor nous rappelle qu'il ne faut pas sous-estimer qu'une réappropriation, à travers le rire, des pratiques sociales des sociétés africaines, est bien réelle dans l'espace fictionnel de leurs écrivains, en plus de l'influence externe d'écrivains non-africains. Explorons maintenant le déploiement de la dérision politique dans quelques romans, notamment ceux de Kourouma et de Zanzala tout en prenant également en compte ceux de Kodia-Ramata et de Waberi.

#### 7.2.2.1.2. Diatribes et anathèmes comiques dans l'espace littéraire

##### *Le rire correcteur de Kourouma contre les dirigeants politiques*

Dans son ensemble, l'œuvre de Kourouma excelle dans l'art de la dérision de la chose politique, mais d'autres domaines inspirent aussi sa plume ironique. Nous pensons, par exemple, à la religion, à la question de la tradition, au rapport à l'occident (notamment aux anciennes puissances coloniales) qui sont autant de thèmes abordés comme les articles de Marie-Etienne Lassi et Isabelle Constat, entre autres, le démontrent fort bien<sup>1136</sup>. Avant d'analyser la dérision politique, signalons la dérision de l'univers de la magie et des fétiches dans *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*. Les guérisseurs, sorciers, féticheurs, grigri-man et autres devins font l'objet de discours ironiques et sarcastiques visant de ce fait à leur dévalorisation<sup>1137</sup>. On pense surtout à quelques figures drôles telles Balla, « féticheur, chasseur et guérisseur » qui pratique de jour comme de nuit « la sorcellerie, la médecine traditionnelle, la magie et mille autres pratiques extravagantes » et Yacouba, « multiplicateur de billets et fabricant d'amulettes, inventeur de paroles de prières pour réussir et découvreur des sacrifices pour éloigner tous les mauvais sorts »<sup>1138</sup>. Avec la

<sup>1136</sup> Pour les questions portant sur la dérision et l'ironie dans l'écriture de Kourouma voir les analyses d'Etienne-Marie LASSI (« Récit et catharsis : la Conjuración de la maldición postcolonial en *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé* » in *Nouvelles Études francophones*, volume 21.1, 2006 et d'Isabelle Constant (« Figures de l'ironie dans *Quand on refuse on dit non* », in OUEDRAOGO, Jean, *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, 2010, pp. 193-223).

<sup>1137</sup> Birahima, lui-même, nous le laisse clairement comprendre lorsqu'il évoque le succès florissant du métier de Yacouba : « Sékou a indiqué à Yacouba le métier qu'il exerçait pour gagner beaucoup d'argent sans risques et sans rien foutre. C'était le travail de marabout. A sa sortie du CHU de Yopougon, Yacouba [...] s'est installé [...]. Son travail a bien marché. Parce que plein de ministres, de députés, de hauts fonctionnaires, de nouveaux riches et d'autres gros quelqu'uns ont commencé à entrer chez lui », KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 42.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, pp. 15-16 et 42.

complicité d'autres personnages, le narrateur nous fait découvrir le marché prolifique de la magie et des fétiches dans l'espace social et politique africain<sup>1139</sup>.

Le discours de Kourouma a une évidente visée de ridiculiser les faiseurs de fétiches et de vilipender un monde irrationnel qui exercent une influence considérable sur ces sociétés en crise, période où l'individu, plus que jamais fragilisé et désemparé, constitue une proie aisément manipulable. En l'occurrence, le romancier insiste sur la dénonciation de l'expansion des activités occultes durant les événements de guerre. Avec une ironie corrosive, il dépeint un environnement social et politique vivant au rythme des pouvoirs occultes jugés durant cette période de détresse comme étant l'ultime rempart contre une mort prématurée<sup>1140</sup>. Ainsi, dans des pays ensanglantés où les gens « mouraient comme des mouches » et où les fétiches se vendent comme des petits pains et à prix d'or aux soldats, aux enfants-soldats, aux chefs de guerre et aux politiciens, le narrateur constate froidement que « les marabouts qui sont capables de sortir un poulet de leur manche gagnent beaucoup d'argent »<sup>1141</sup>, laissant comprendre l'ampleur du désespoir des individus prêts à tout pour assurer leur survie<sup>1142</sup>.

Cette critique acerbe de la manipulation de l'individu par les marabouts est régulièrement renouvelée dans les romans, avant tout dans *Allah n'est pas obligé*. En utilisant un langage ironique, Kourouma entend bien démystifier ce monde de l'irrationnel qui a été érigé comme une divine Providence dans l'espace contemporain. Et il ne rate pas une occasion de fustiger la pénétration du monde de la magie dans la sphère politique, un autre aspect sensible du sujet qu'il entend bien dénoncer. Ce qui nous conduit à nous focaliser à présent sur la dérision politique qui concentre l'essentiel de son rire agressif dans les deux romans.

---

<sup>1139</sup> Voir l'article : « Magie et démagogie : l'instrumentalisation de la divination dans les écrits d'Ahmadou Kourouma » in OUEDRAOGO, Jean, *op. cit.*, pp. 193-223.

<sup>1140</sup> On apprend que le champ d'intervention du marabout est illimité (maladie, crime, etc.) et qu'en fonction de chaque situation, des grigris spéciaux sont fabriqués. On rappelle à ce propos l'habile Yacouba, marabout spécialiste dans la confection des grigris « contre les balles qui se promènent partout au Liberia » et « qui tuent sans crier gare » (KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 74.)

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1142</sup> On rappelle l'exemple du village de Zorzor, fief du colonel Papa le bon où Yacouba, nous dit le narrateur, « fabriqua des fétiches pour chaque soldat-enfant et pour chaque soldat », *Ibid.*, p. 87.

### *Aspects de la dérision politique*

Les guerriers, les chefs de guerres, les politiciens – nous songeons notamment à la figure présidentielle – sont systématiquement vilipendés (notons que cela est également le cas dans les textes de Zanzala, Dongala, Kodja-Ramata et Waberi). C'est avec des phrases moqueuses, des sous-entendus ironiques, des portraits bouffons et grotesques que ces personnages considérés comme des sujets déviants sont livrés à la communauté des lecteurs-rieurs qui s'acquitte de leur mise à mort symbolique à coups de sourires complices, de rictus moqueurs, de petits rires, voire d'éclats de rire<sup>1143</sup>. Ce langage de dérision politique qui vise à stigmatiser les oppresseurs se construit à partir de la transformation de la figure du politicien en un être ou une chose insignifiante, vulgaire et/ou difforme. En d'autres mots, il s'agit d'en faire des « jouets de transformation ludiques et risibles »<sup>1144</sup>. Et pour cela, l'écrivain-rieur façonne son personnage-cible de sorte qu'il y ait chez lui quelque chose qui relève de l'ordre de l'anomalie ou de l'écart et qui sera susceptible de provoquer le rire chez le lecteur. Divers exemples illustrent notre point.

Multipliant les phrases moqueuses telles « j'ai quitté le Liberia barbare de Charles Taylor, son dictateur criminel et inamovible »<sup>1145</sup>, Kourouma dénonce l'accaparement du pouvoir par les dictateurs africains « inamovibles » qui s'imposent présidents à vie par mille combines et manœuvres politiques louches. Des ironies et sarcasmes telles « deux cents morts en cachette, en catimini. Sans qu'on n'ait jamais pu prendre les tueurs la main dans le sac. Bizarre ! »<sup>1146</sup> s'enchaînent tout au long du roman. L'incrédulité de l'auteur laisse comprendre que l'origine de ces meurtres est bien connue et que l'État n'y est pas étranger.

Ce genre d'approche utilisant un rire agressif pour perturber et attaquer le pouvoir établi est omniprésent chez l'auteur ivoirien comme on le voit une nouvelle fois dans l'extrait ci-dessous qui évoque sur un ton railleur les élections truquées au Liberia sous le célèbre dictateur Samuel Doe :

---

<sup>1143</sup> Nous rappelons que de manière générale, le discours de dérision politique est récurrent dans les créations des auteurs africains où sa fonction est étroitement liée à la contestation sociale, mais où c'est aussi un moyen de prendre de la distance avec une réalité pesante, accablante.

<sup>1144</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1145</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 22.

En trois semaines, il se fit rédiger une constitution à sa mesure [...] et la constitution fut un dimanche matin votée à 99,99 % des votants. A 99,99 % parce que 100 % ça fait pas très sérieux. Ca faisait ouya-ouya<sup>1147</sup>.

La critique acerbe de la classe politique africaine s'étend à plusieurs dirigeants que Birahima introduit ici :

Il y avait au Liberia quatre *bandits de grand chemin* : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres *fretins de petits bandits*. Les *fretins bandits* cherchaient à devenir grands. Et ça s'est partagé tout. [Nous soulignons]<sup>1148</sup>

Le ton badin et les descriptions comiques qui accompagnent le discours du narrateur laissent transparaître une certaine agressivité qui semble traduire chez l'auteur une volonté ferme et vive à dénoncer les dérives politiques responsables de la dégradation de la paix au Liberia et en Sierra Leone. Notons que les quatre figures politiques ici nommées renvoient à des personnages « réels » appartenant au monde de référence du lecteur. Kourouma les sanctionne en les transformant en un objet de dérision. Le persiflage et la comparaison des personnages avec une bande de voyous qui engendrent un effet comique sont donc à interpréter comme une agression symbolique.

Dans sa représentation des événements au Liberia et en Sierra Leone, Kourouma nous impose un jeu constant et troublant entre le comique et l'horrible. Ainsi, parallèlement à la mise en scène comique des atrocités qui trouble le lecteur, voire suscite le dégoût, l'entreprise de dérision qui est omniprésente fonctionne comme une soupape en dépit de sa virulence. Car nous précisons que dans ces moments de raillerie, le rire du lecteur n'est pas lié à une situation dramatique, mais à des cibles clairement identifiées comme des sujets déviants. En ce sens, son rire n'est pas un rire-tragique involontaire, mais un rire-moqueur volontaire ayant une visée correctrice pour une cause qui lui semble juste et justifiée. La culpabilité avérée des politiciens et de leurs complices dans les explosions guerrières l'autorise, en effet, à déployer un rire sardonique sans état d'âme. Observons maintenant de plus près le mécanisme de production du comique à partir de l'acte de dénigrement.

En assimilant les personnages Samuel Doe, Charles Taylor, Prince Johnson et El Hadji Koroma – dirigeants politiques et hommes de pouvoir – à des petits malandrins, le narrateur les transforme délibérément en des objets risibles. Notons l'insistance à travers la répétition

<sup>1147</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 103.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 51.

excessive de l'idée de « petits bandits » (trois fois dans deux phrases qui se succèdent). En subissant cette transformation qui les éjecte froidement du pouvoir – ce phallus symbolisant puissance et domination –, les politiciens sont placés dans un espace marginal. Du rang de sujet-dominateur, ils sont brusquement rabaissés à celui de petits objets manipulables à l'allure de pantins. On retient chez Bergson que le terme « pantin » convoque l'idée d'une « certaine raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne »<sup>1149</sup>. L'aspect comique du texte est renforcé par l'utilisation de phrases courtes (par exemple : « Les fretins bandits cherchaient à devenir grands. Et ça s'est partagé tout ») qui entraîne une certaine précipitation dans la narration contribuant ainsi à créer une atmosphère dynamique, effervescente renforcée par la tendance à l'exagération (par exemple : « fretins de petits bandits ») qui, visiblement, vise à ramener les politiciens au niveau du néant. Enfin, la parodie d'un conte pour enfants avec la tournure drôle de l'exposé de faits historiques « il y avait au Liberia »<sup>1150</sup> et l'emploi d'un registre oral et familial (par exemple : « ça s'est partagé tout ») sont autant de procédés qui amplifient le côté amusant. Par ailleurs, nous pouvons voir dans l'expression drolatique « quatre bandits de grand chemin » un clin d'œil comique à des personnages caricaturaux d'une bande dessinée. Dans ce cas précis, nos quatre « petits bandits » peuvent rappeler à des lecteurs les figures légendaires des brigands de grand chemin de l'Ouest américain et pourquoi pas celle des frères Dalton, les bandits notoires créés par Morris dont la malignité est toujours sanctionnée par un rire moqueur similaire à celui qu'utilise le narrateur pour châtier les politiciens ici.

Un autre exemple de dérision politique est à lire dans la scène où le jeune narrateur décrit le chef de guerre Charles Taylor. La focalisation sur ce personnage devient alors le point de départ d'un mini-portrait satirique de la grande famille des dictateurs des pays d'Afrique de l'Ouest et du Nord : Samuel Doe, Mouammar Kadhafi, Félix Houphouët-Boigny et Compaoré. Ces derniers sont mis en scène de façon burlesque comme l'illustre l'extrait suivant :

Qui était le bandit de grand chemin Taylor ?

On a entendu parler de Taylor la première fois au Liberia quand il a réussi le fameux coup de gangstérisme qui mit le trésor public à genoux. [...]. Quand on a découvert le pot aux roses [...], on l'a poursuivi. [...] On l'a enfermé.

<sup>1149</sup> BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 8.

<sup>1150</sup> Sur le même ton, nous pouvons aisément imaginer les contes de fées, merveilleux, etc. commençant de façon similaire « il y avait dans un pays/village ... ».



Sous le verrou, il a réussi à corrompre avec l'argent volé ses geôliers. Il s'est enfui en Libye où il s'est présenté à Kadhafi comme le chef intraitable de l'opposition au régime sanguinaire et dictatorial de Samuel Doe. Kadhafi le dictateur de Libye qui depuis longtemps cherchait à déstabiliser Doe l'a embrassé sur la bouche. [...] il l'a refilé à Compaoré, le dictateur du Burkina Faso, avec plein d'éloges comme si c'était un homme recommandable. Compaoré, le dictateur du Burkina l'a recommandé à Houphouët-Boigny, le dictateur de la Côte-d'Ivoire, comme un enfant de cœur, un saint. Houphouët qui en voulait à Doe pour avoir tué son beau-fils fut heureux de rencontrer Taylor et l'embrassa sur la bouche<sup>1151</sup>.

On retrouve ainsi la tonalité humoristique du narrateur accompagnée de son amusant français de rue africanisé— qui est cependant moins mis en valeur ici. Visiblement, l'auteur a mis l'accent sur le contenu qui reste ancré dans un discours historique autour de ces figures marquantes de l'histoire contemporaine des pays de l'Afrique de l'Ouest et du Nord. La dérision est à lire dans l'humour et la satire présents dans le texte : « il l'a refilé à Compaoré [...] avec plein d'éloges comme si c'était un homme recommandable ». Ainsi, la comparaison de Taylor avec un enfant de cœur, un saint fait sourire de même que les marques d'attention entre les dictateurs qui sont évoqués sur un ton sarcastique : « Doe l'a embrassé sur la bouche », « Houphouët [...] l'embrassa sur la bouche ». Enfin, ajoutons la tendance à l'exagération qui caractérise en général le discours de Birahima (« le fameux coup de gangstérisme qui mit le trésor public à genoux », « le chef intraitable de l'opposition au régime sanguinaire et dictatorial de Samuel Doe ») et participe à la fabrication du rire. L'ensemble de ces techniques empruntées aux figures de construction (la répétition notamment) et de pensée (les figures de l'intensité [exténuation, hyperbole] et de la dialectique [ironie]) contribue à transformer les personnages en des objets ludiques. Ils sont représentés comme appartenant à la même fratrie de bandits « saints » et « recommandables ». Cette pratique de la dérision conduit à la dégradation du sujet-déviant, ici en l'occurrence Taylor « le bandit » et ses acolytes dictateurs. Leur transformation en des objets de dérision est donc à lire comme une agression symbolique visant à les livrer aux sourires et rires lapidaires des lecteurs.

Plusieurs passages de ce type peuvent être relevés dans les deux romans de Kourouma dont l'écriture romanesque fonctionne largement sur un discours de la dérision politique où les hommes liés au pouvoir sont systématiquement enlaidis jusqu'au ridicule, soumis au *rire* de *châtiment* (Bergson) de la communauté des lecteurs-rieurs. De leur côté, *Johnny Chien*

---

<sup>1151</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 67-68.

*Méchant*, *Les « démons crachés » de l'autre république* et, à un degré moindre, *Les enfants de la guerre* de leurs auteurs respectifs fustigent, par le ricanement facétieux, les acteurs directs ou indirects des violences. Selon les écrivains, l'entreprise varie, mais tous visent la dévaluation comique des sujets déviants. Ils sont tantôt identifiés comme des idiots, des pantins lorsqu'ils ne sont pas animalisés ou réduits à un amas de chair abject et repoussant : corps-sexe, corps-gras, corps-merde (avec des références récurrentes à tout ce qui touche à l'analité : « anus », « pet », « caca », etc.).

Comme l'observe Smadja, la pratique de la dérision est une agression symbolique forte qui entraîne la mécanisation et la chosification des humains<sup>1152</sup>. C'est le constat que nous pouvons faire également dans ces fictions désireuses de dénoncer l'irresponsabilité des dirigeants politiques et la déliquescence de l'appareil étatique.

#### *Rires moqueurs et rires jaunes chez Zanzala, Kodja-Ramata et d'autres auteurs*

Dans *Les « démons crachés » de l'autre république*, le rire moqueur du narrateur s'accompagne souvent d'un rire jaune, ce rire forcé ou amer qui dissimule une gêne, une douleur. Les personnages identifiés comme les bourreaux sont généralement associés à des situations burlesques et rocambolesques qui amusent, voire déclenchent le rire.

Observons le passage suivant qui évoque sur un ton railleur le parcours insolite de Daouda, personnage secondaire, commandant de l'armée et bras droit du Président dictateur « alias-un-pas-en-avant-quatre-pas-en-arrière » :

Les miliciens du pouvoir ramènent à leur chef, le commandant Daouda, plus d'une centaine de cadavres. Et le commandant Daouda, un ancien marchand ambulant de *viande de crocodile*, devenu chef du personnel à l'abattoir national après la nomination de son oncle à la tête des services vétérinaires au ministère de l'Agriculture et de l'Élevage, puis, recruté dans l'armée et nommé au grade de commandant par un décret présidentiel, à cause de sa rapidité à éventrer *les crocodiles, les bœufs, les cochons et les hommes*, doit, à son tour, arracher les cœurs, les organes génitaux et les cerveaux et récolter, *comme du vin*, le sang de toutes les victimes. [Nous soulignons]<sup>1153</sup>

La mise en récit ludique du parcours professionnel abracadabrantesque du ledit Daouda suscite un rire grinçant. Le rappel de son statut professionnel initial (marchand ambulant de

<sup>1152</sup> SMADJA, Éric, *op. cit.*, p. 121.

<sup>1153</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, *op. cit.*, p. 21. Nous soulignons.

viande de crocodile) doit ici être interprété comme une tentative de dévaluation satirique de la part du narrateur. Le contraste obtenu entre la dimension triviale de son statut initial et sa position actuelle (commandant de l'armée par « décret présidentiel ») – décrochée par le biais de tractations politiques obscures – produit un effet comique. La dimension hyperbolique du discours (par exemple : « marchand *ambulant* [...] de viande *de crocodile* » ; « éventrer les crocodiles, les bœufs, les cochons [...] ») qui est un trait marquant de l'écriture du roman en général contribue aussi à accentuer la dimension comique du texte.

Tel qu'il est présenté, le récit du parcours grotesque et fulgurant de Daouda laisse voir un clin d'œil satirique à ce qu'on appelle communément les pratiques de la « politique du ventre »<sup>1154</sup> et de la corruption ; des pratiques couramment dénoncées au sein des régimes post-coloniaux. La dénonciation de la politique du ventre dans les sociétés africaines se fait sur un ton désopilant essentiellement caractérisé par un humour caustique qui puise dans l'absurdité et dans une certaine morbidité. La dernière phrase l'illustre bien lorsque le narrateur met au même rang les animaux et les êtres humains et évoque sans trouble apparent leur « abattage ». L'humour macabre est davantage renforcé par la comparaison de la récupération du sang des victimes comme une récolte de vin. On a ici un aperçu du rire noir et fou qui plane et s'empare de l'univers romanesque du livre.

---

<sup>1154</sup> Terme qui renvoie au « patrimonialisme », c'est-à-dire au « partage « du gâteau national » et qui caractérise la vie politique de tout État. La compétition politique, souligne Jean-François Médard, suppose généralement une course des groupes et des individus « en vue de l'accès aux ressources politiques ». (Jean-François MÉDARD, « Autoritarismes et démocraties en Afrique noire », in *Politique Africaine*, p. 93). Sur cette notion voir également les travaux de Jean-François Bayart et d'Achille Mbembe, entre autres.

Dans l'extrait qui suit où le narrateur se moque des affectations ridicules des politiciens lors des cérémonies officielles, nous avons un autre exemple de dérision politique :

Le président reproche aussi à ces intellectuels, très hautains, vaniteux et vantards, de ne pas prononcer son nom dans leur cours magistraux et leurs conférences [...] comme le stipule le quatrième titre de la Constitution.

[...]

Voici le quota imposé par la Constitution : dans un discours officiel prononcé à l'étranger, le nom du président de la république doit être cité cinquante fois. Par contre, dans un discours fait à l'intérieur du pays et devant une foule de plus de cent personnes, il doit être cité cent fois<sup>1155</sup>.

Le narrateur s'attaque ici au côté « grotesque » de la vie des dirigeants politiques. Il s'agit bien sûr d'une critique acerbe du faste et de la mise en scène grandiose du pouvoir que des écrivains tels Labou Tansi ont déjà formulée. La vie de surabondance des dirigeants politiques est également abordée dans nos romans de guerre et pour appuyer nos dires, on citera Bachir Benladen, le jeune protagoniste-narrateur de *Transit* qui évoque les dérives et les réjouissances infinies de la classe politique : « Politiciens, ils arrêtent pas de manger, de bouffer, de gober, de s'étouffer avec les restes. De remplir son ventre gros comme un container du Port » ou encore lorsqu'il dit que « la démocratie, c'est blablabla de politiciens qui bouffent dans toutes les gamelles »<sup>1156</sup>. Si nous regardons du côté des travaux de Mbembe, cet aspect de la vie politique en Afrique, celle qui concerne la mise en scène de la magnificence du pouvoir politique en usant et abusant d'apparats et de tout signe d'honorabilité et de prestige, est lié à ce qu'il appelle la « banalité du pouvoir », cet élément de vulgarité et de grotesque caractéristique des régimes de domination<sup>1157</sup>. Dans l'extrait de Zanzala, on retrouve la dimension grotesque du régime dans le quota imposé pour prononcer le nom du président lors des cérémonies. La mise en scène drolatique vise à décrier la machinerie politique dictatoriale. En enlevant tout sérieux et toute solennité à la figure présidentielle, elle l'entraîne vers sa chute où il devient un simple objet de dérision.

Les bourreaux et les personnages politiques connaissent le même sort chez Zanzala. On songe par exemple au Premier Ministre loufoque, homme « sorti des fins fonds de la forêt équatoriale par communiqué radio. Un ancien diplomate reconverti en chasseur avant

---

<sup>1155</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>1156</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., pp. 21-23.

<sup>1157</sup> MBEMBE, Achille (2000), op. cit., p. 139.

de devenir pêcheur »<sup>1158</sup>. Chez Zanzala, les dignitaires du régime sont également vilipendés sur un ton railleur pour leurs crimes, à l'instar du président de la cour criminelle, « Maître Mpesse-Mpesse dit le Grand Cafard »<sup>1159</sup> cet amateur invétéré de cervelles de chacals. Et quant au roman de Waberi, *Transit*, le lecteur est invité à participer à l'entreprise de dérision quand Bachir Benladen évoque de façon burlesque les tribulations du personnage secondaire, le « général couillon », fervent aspirant au trône présidentiel « qui a raté lamentablement son coup d'État »<sup>1160</sup>.

À travers ces quelques exemples, nous voyons bien l'emploi délibéré du registre comique dans une visée claire de sanction politique par la raillerie. Cette entreprise se poursuit dans *Les enfants de la guerre* de Noël Kodia-Ramata où la pratique de la dérision puise largement dans un langage familier chargé de références scatologiques. À l'exemple des représentants du pouvoir qui sont décrits comme des êtres manipulateurs assoiffés de pouvoir aux « ventres bourrés de caca » et qui « se bouff[ent] le nez et le cul »<sup>1161</sup> entre eux. Ce type de portrait caricatural et grotesque qui amuse – non sans provoquer un certain malaise – est par ailleurs fréquent. À ce propos, nous rappelons la description évocatrice du style rabelaisien du politicien Dominique Tanga Mio, ancien universitaire qui s'est lancé dans la politique après avoir, vraisemblablement, acheté son diplôme aux États-Unis.

Ce personnage dont la laideur physique et morale est poussée à la difformité suscite en effet un rire moqueur. Tanga Mio incarne le prototype même de l'objet de dérision chez Kodia-Ramata. Obnubilé par le pouvoir, ce tyran cannibale, fervent admirateur de Saddam Hussein et responsable de la mise à mort de son propre fils dont il a mangé la chair, est présenté comme un homme grassouillet, mou et difforme : « court de taille comme les gros maniocs de chez nous », il a « les joues transformées par l'embonpoint », « les lèvres rougies par l'alcool » et le « ventre bedonnant (bourré de graisse qui s'était formée dans son corps depuis qu'il avait commencé à s'intéresser à la politique) »<sup>1162</sup>. La dégradation comique que subi son personnage lui enlève toute la dimension solennelle que son statut de politicien requiert en principe. Et la sanction ultime intervient au moment de sa mort prématurée où il est dévalué de façon grotesque. Ainsi, lorsque la guerre éclate et qu'il se fait tuer, le

---

<sup>1158</sup> KODIA-RAMATA, Noël, *Les enfants de la guerre*, op. cit., 37.

<sup>1159</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 31.

<sup>1160</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 23.

<sup>1161</sup> KODIA-RAMATA, Noël, *Les enfants de la guerre*, op. cit., pp. 38 ; 34.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, pp. 48 ; 47.

narrateur évoque calmement, mais sur un ton cynique, la découverte de sa « viande inerte » gisant aux côtés du corps de sa femme « criblé de balles »<sup>1163</sup>. C'est en puisant dans une écriture satirique imbibée de crudité et de grotesque que les personnages-bourreaux sont décriés. Si le discours dévoile une certaine agressivité chez l'écrivain, soulignons que le rire qui est potentiellement déclenché demeure avant tout amer, et ce précisément à cause du caractère vulgaire et grotesque qui est présent.

### *Des noms de guerre cocasses et la dévaluation des guerriers chez Dongala*

Dans *Johnny Chien Méchant*, c'est la mise en scène grotesque de la quête effrénée des soldats dans l'attribution de surnoms de guerre qui est susceptible de déclencher sourires, rires, voire fous rires. Le caractère cocasse des sobriquets associés au discours satirique et familier tourne les bourreaux en de véritables objets de dérision. On lit en effet une volonté affichée de dévaluer les combattants par leurs noms de guerre insolites, ces identités fictives qu'ils s'approprient. Et cela est visible dans les scènes liées à l'attribution des noms de guerre qui sont souvent marquées par une joyeuse effervescence qui est généralement rompue par une altercation comique entre Johnny et ses acolytes. C'est dans ces moments que Dongala sanctionne ses personnages-bourreaux en les ridiculisant malgré eux<sup>1164</sup>. Cette entreprise systématique de dévaluation des jeunes guerriers est à lire comme une dénonciation acerbe et amère de la participation d'enfants et d'adolescents qui investissent fièrement des habits militaires d'adultes, dans l'imitation fantasmée d'un Rambo, d'un Terminator ou d'autres stars du panthéon des films d'action en vue d'inspirer la crainte et de semer la terreur.

Si la sanction par le rire est flagrante et virulente, elle s'avère surtout amusante car elle vient des bourreaux eux-mêmes, point sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. Concentrons-nous d'abord sur cette quête comique du « bon » nom de guerre qui accapare tant le protagoniste et sa troupe jusqu'à les aspirer dans les situations les plus burlesques, ce qui n'est pas sans susciter de la *schadenfreude* auprès du lecteur.

Par exemple, le récit de Johnny est un réservoir de noms de guerre originaux. On citera au passage les plus cocasses : « Canon Fumant », « Pili Pili », « Tue-la-Mort », « Trompe-la-

---

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1164</sup> Mais au-delà, nous n'écartons pas qu'il y ait une intention de traiter d'un phénomène social qui a marqué le temps des conflits au Congo mais également ailleurs.

mort », « Grenade », « Petit Piment », « Major Rambo », « Mâle-Lourd », « Caïman », « Piston », « Exocet » (poisson volant), « Missile », « Chien Méchant », entre autres. Ces surnoms qui changent selon l'humeur du combattant révèlent une activité intense autour de la quête d'un nom de guerre efficace. Dans l'ensemble, ils sont étroitement liés à des films d'action hollywoodiens, à des dictateurs et des chefs de guerre de renom où des animaux suscitant la peur ou la terreur. Ils véhiculent généralement une signification symbolique censée, dès lors, caractériser ou déterminer le caractère de l'individu qui se l'approprie. De ce fait, Johnny nous apprend que le sobriquet « Pili Pili » est un petit piment rouge très fort utilisé lors des tortures pour frotter les yeux de leurs captives<sup>1165</sup>. Et comme on peut le constater, certains à l'instar de « Canon Fumant », de « Mâle-Lourd » et de « Missile » sont très drôles surtout lorsqu'ils sont énoncés sur le ton du persiflage. C'est donc un jeu divertissant que l'auteur développe autour de l'attribution du nom de guerre, ce qui est à l'origine de scènes franchement hilarantes.

Intéressons-nous dans un premier temps à la mise en scène de cette activité singulière qui suscite un rire moqueur chez le lecteur. On peut rappeler ici une réunion agitée marquée par une altercation comique entre le protagoniste et ses compagnons guerriers alors qu'ils tentent avec gravité de « chercher fort » un nouveau nom de guerre pour leur troupe :

On s'était alors mis à chercher fort, très fort. On avait pensé à Godzilla, Ourang-Outan puis Khadafi, Saddam-Husseï, Milosevic [...] tous les hommes à poigne dont nous avons entendu les noms à la radio<sup>1166</sup>.

Plus loin, on assiste à une autre scène hilarante autour de la quête désespérée d'un nouveau nom pour le commando de Johnny : « Comme prévu, ils ne m'ont sorti que les noms vulgaires et banals [...] des noms idiots comme Ninjas, Cobras, Zoulous, Mambas, Requins, Condors, Faucons, etc. »<sup>1167</sup>. Les rires moqueurs du lecteur reprennent en force lors de l'échange amusant entre Johnny, chef anxieux de pouvoir s'imposer, et ses acolytes : « Personne n'a trouvé rien de bon. Alors, d'une voix pleine d'autorité, j'ai lâché : "Les Lions Indomptables !" »<sup>1168</sup>. On assiste alors à des propositions et contre-propositions des plus cocasses suivant la logique de dérision générale de Dongala. Ainsi, le nom des « Lions Indomptables » est fermement critiqué par la troupe qui ne s'identifie pas à « une équipe de

<sup>1165</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 17.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1167</sup> *Ibid.*

<sup>1168</sup> *Ibid.*

football » (en référence à l'équipe nationale du Cameroun). Ceux de « Panthères Noires » et de « Jaguar [...] la plus dangereuse des panthères » connaissent un même rejet comique : « Panthère... Panthère. Non, trop commun, trop vulgaire » et « Jaguar c'est pas une panthère, c'est une voiture »<sup>1169</sup>. Cette scène vaudevillesque qui n'occupe pas moins de quatre pages affiche clairement l'intention de l'auteur de railler à la fois son protagoniste frustré et les guerriers en général, représentés ici comme des idiots. Si de tels exemples sont nombreux, soulignons cependant que la cible majeure demeure Johnny, protagoniste-bourreau qui incarne la figure du guerrier sauvage et sanguinaire par excellence.

#### 7.2.2.2 Johnny dit le « grotesque » : analyse du mécanisme de dérision chez Dongala

##### *« L'intelligence » bafouée de Johnny comme source de rire*

Le rire agressif de Dongala est à observer, notamment dans le traitement du personnage éponyme. Jeune guerrier fougueux qui pille, viole et tue, Johnny Chien Méchant est systématiquement persiflé et transformé en une figure clownesque livrée aux rires sardoniques de la communauté des lecteurs. À maintes reprises, le récepteur le surprend dans des situations risibles humiliantes dont il est lui-même le responsable<sup>1170</sup>. Johnny se ridiculise lui-même constamment à l'instar de cette phrase drôle révélatrice du côté absurde de son personnage :

En plus de mes propres armes qui étaient déjà lourdes comme des *cailloux*, il (Pili Pili, son supérieur) m'a demandé de transporter le lance-roquettes, un truc presque deux fois ma taille et lourd à porter. [Nous soulignons]<sup>1171</sup>

C'est le terme « cailloux » qui amuse ici car, à l'évidence, il n'a pas sa place là. Notons l'analogie antithétique et risible que fait Johnny qui utilise l'image des cailloux, ces petits fragments de pierre, pour suggérer le poids pénible de ses armes. Une telle comparaison maladroite qui laisse entrevoir son univers référentiel limité qui tend à contredire sa revendication de supériorité intellectuelle, n'est pas sans susciter de l'amusement chez le lecteur.

<sup>1169</sup> *Ibid.*

<sup>1170</sup> Voir par exemple les pages 16, 21, 28, 30, 51, etc.

<sup>1171</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 28.



En dépit des horreurs qu'il commet, Johnny s'avère d'une certaine façon un personnage attachant, car en étant la cible principale du jeu de dérision auquel se livre sans relâche l'auteur qui nargue l'orgueil de son protagoniste en jouant sur son identité pseudo-intellectuelle. De ce fait, il prête à rire constamment devenant ainsi un jouet, un objet de détente pour le lecteur. C'est en ce sens qu'il devient, en dépit de sa dimension répulsive, une figure « attachante ». Il prête à rire et constitue la cible favorite du jeu de dérision. Ainsi, tout en étant un instrument de raillerie vis-à-vis de ses complices, Johnny est lui-même un objet ludique et risible comme nous le verrons au cours de cette analyse.

« Je suis un intellectuel », c'est ainsi que se présente notre adolescent-soldat tout au long du récit. Soulignons qu'à chacune de ses tentatives de le prouver, c'est son côté grotesque et la dérision dont il fait l'objet qui sont renforcés pour le plus grand plaisir du lecteur-rieur qui ne peut retenir ses rires sardoniques lorsque Johnny se vante de sa scolarisation qui s'est poursuivie jusqu'en « CE1 »<sup>1172</sup>. Ironiquement, son parcours scolaire médiocre est à ses yeux le fondement de sa grande érudition en laquelle il croit fermement et qui le place *de facto* dans une situation de supériorité devant les gens qui croisent son chemin :

Il [Giap, le chef] m'avait regardé [...] et m'avait demandé de lui trouver un nom qui sonnait bien. Et vite. Comme je suis un intellectuel – j'ai été à l'école au moins jusqu'au CE1 alors que Pili Pili n'a pas terminé son cours débutant – mon cerveau fonctionne quand même quand je ne le fais pas fonctionner. C'est comme quand on respire sans le savoir mais on respire quand même. Alors, tout d'un coup, bang moi aussi, comme une grenade qui éclate : « Giap ! » Je ne savais pas où j'avais entendu ce nom, ni quand, ni qui c'était<sup>1173</sup>.

Ici, la dimension bouffonne de Johnny est mise en avant au moyen de l'antithèse présente dans l'extrait (« comme je suis un intellectuel/j'ai été à l'école au moins jusqu'au CE1 »). Le surnom de guerre « Giap » qu'il croit inventer pour son supérieur devient aussi une source d'amusement car si pour Johnny le nom ne signifie rien si ce n'est qu'il évoque le bruit d'une grenade, le lecteur sourit car il sait que Giap renvoie à un personnage réel qui s'avère d'autant plus être un héros. C'est le nom du célèbre stratège vietnamien qui a dirigé la bataille de Dien Bien Phu et qui a commandé les troupes vietnamiennes de la guerre contre les Etats-Unis. Et l'ironie consiste ici à utiliser le nom d'un véritable héros anti-impérialiste pour le donner comme surnom à un vulgaire assassin. Malgré lui, Johnny affiche sa bêtise

---

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 29.

annihilant de ce fait ses aspirations à être perçu – du moins aux yeux du lecteur – comme un intellectuel, cette obsession qui le poursuit tout au long du texte :

Pour le flatter, je lui avais dit que Rambo était un nom trop commun [...]. Les autres qui me croyaient très intelligent parce que j'étais le seul intellectuel du groupe, avaient approuvé.

[...]

Pili Pili avait pour lui ses fétiches et ses pectoraux, mais moi j'avais mon intelligence et je voulais le montrer. Peut-être qu'un jour les autres me choisiraient comme chef<sup>1174</sup>.

Plus loin, à la fin du roman dans le face à face final avec Laokolé, une scène particulièrement humiliante pour lui, amuse de nouveau le lecteur. Lors de cette rencontre, il tente d'intimider la jeune adolescente, mais la situation qui s'annonçait dramatique pour Laokolé vire rapidement au tragico-burlesque pour Johnny. Laokolé lui résiste froidement et cette réaction déroutante pour l'orgueil démesuré de Johnny incite ce dernier à reconsidérer sa stratégie d'attaque :

La force était mon arme et le fusil mon instrument de terreur : que faire quand quelqu'un ne craignait ni ma force, ni mon arme ? J'étais perdu. Je pouvais la tuer sans problème. Mais si je la tuais sans lui faire peur, l'humilier, elle aurait gagné. Elle m'avait posé la question avec sarcasme « Qu'est-ce que tu attends pour me violer ? » Qui pouvait encore avoir la force de bander et de vouloir violer après une telle moquerie, face à un tel dédain ?<sup>1175</sup>

Désarmé, il a recours à son ultime arme : son érudition dont il ne tarde à faire l'éloge en espérant impressionner sa victime et, en conséquence, reprendre l'autorité sur la situation qui l'échappe :

« Je ne suis pas qu'un 'ambiancieur', je suis aussi un intellectuel ». Là, sa [Laokolé] surprise a été authentique. Elle m'a regardé comme si je tombais de la lune. Peut-être ne savait-elle pas ce que c'était un intellectuel ? « C'est quelqu'un qui a été à l'école et dont le cerveau fonctionne même la nuit quand il dort ; il connaît la surface du cube de la sphère, il a étudié la grammatologie et la stroboscopie et il a beaucoup de livres dans sa bibliothèque »<sup>1176</sup>.

Encore une fois, la dérision du personnage de Johnny repose sur la manipulation perverse de son amour propre. L'effet comique est ici amplifié par ses répliques grotesques. Ainsi, sa définition grossière et ridicule de l'intellectuel – un individu « dont le cerveau fonctionne même la nuit quand il dort » – amuse. Le caractère abracadabrantesque et absurde de ses

---

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 356.

réponses (« il connaît la surface du cube de la sphère », « il a étudié [...] la stroboscopie ») déclenchent les rires moqueurs alors même que la scène est censée être dramatique, car n'oublions pas que Johnny, le guerrier sanguinaire, a la ferme intention de violenter Laokolé.

L'autre exemple que nous citons présente une scène particulièrement drôle où Johnny, se livre malgré lui, une nouvelle fois, aux rires agressifs du lecteur. Dans le passage, il ridiculise le nom de guerre de son acolyte surnommé « Double-Tête » après avoir été la risée de ses amis à la suite d'une étourderie. L'orgueil blessé, il prend sa revanche en se moquant à son tour de son compagnon :

Tout le monde a ri, même ce benêt de Double-Tête. Voilà un autre qui me doit son nom. Je lui avais expliqué un jour qu'un petit serpent de chez nous appelé amphisbène pouvait se déplacer dans un sens puis dans l'autre sans se retourner puisqu'il avait deux têtes. Cela lui avait tellement plu qu'il avait immédiatement pris comme nom de guerre Amphisbène, puis Amphi pour faire court. Puis, se croyant intelligent, il avait changé le nom en Amphi-Amphi, voulant ainsi montrer les deux sens de déplacement du serpent. Je lui avais dit qu'un nom comme ça était ridicule [...]. Il s'était fâché en menaçant de me faire la peau et que de toute façon il ne voulait plus s'appeler Amphi mais Double-Tête, car au combat il voyait simultanément ce qui se passait derrière et devant lui comme s'il avait deux têtes<sup>1177</sup>.

C'est en persiflant les surnoms de son compagnon de guerre que Johnny tente d'asseoir son autorité bafouée. Sa raillerie vengeresse laisse surtout voir la haute opinion démesurée qu'il a de lui (« se croyant intelligent [...] était ridicule ») et qui est à l'origine des rires du lecteur qui constate plutôt sa bêtise et la vacuité de son personnage toutes les fois qu'il affirme le contraire. C'est précisément sa vision erronée de ses capacités intellectuelles qui déclenche les sourires narquois et les ricanements, déplaçant ainsi l'objet de dérision. De telles situations visant à ridiculiser le personnage sont récurrentes dans le texte. Intéressons-nous maintenant aux noms de guerre qu'il s'approprie avec orgueil et en sonnant les fanfares et qui finissent par entraîner la dévaluation comique de son personnage.

### *L'humiliation par le nom*

L'humiliation que subit Johnny est davantage accentuée par l'absence de nom stable qui le fait paraître comme un personnage creux. Successivement, il se fait appeler « Lufua Liwa » qui signifie celui qui « trompe la mort » et quelques chapitres plus loin « Matiti Mabé », la mauvaise herbe « vénéneuse, tueuse, champignon qui trucidé, qui vous envoie

---

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 52.

*ad patres* au pays des ancêtres [...] »<sup>1178</sup>. Ironiquement, ce nouveau nom de guerre devient l'objet de sarcasmes de la part de son supérieur, Giap, qui préfère l'appeler « Gazon »<sup>1179</sup>. Le jeu de dérision qui jaillit de cette valse de noms de guerre se poursuit jusqu'à ce que Johnny adopte de manière définitive le surnom « Chien Méchant » qui est censé inspirer la crainte et la terreur :

Et hop un nom a détoné dans mon cerveau [...] qui tourne tout seul [...]. Un nom fort, puissant. Un nom qui vous fout la trouille que ressent un condamné devant un peloton d'exécution, un nom qui fait trembler les criminels quand ils le voient affiché devant une maison.

« Oubliez Gazon ou Matiti Mabé. Maintenant, je m'appelle CHIEN MECHANT ! Ai-je hurlé ?<sup>1180</sup>

Ironiquement, son surnom devient une source de dérision de la part de son supérieur. La sanction est sévère pour le protagoniste, car quelques pages plus loin il subit de nouveau les railleries de son supérieur et du lecteur :

- Je m'appelle désormais CHIEN MECHANT, j'ai presque hurlé

- Bon d'accord, d'accord. Ouah Ouah ! Et que ça morde !<sup>1181</sup>

En l'affublant de ces noms étiquettes qui affichent son travers dominant tout en dévoilant la déshumanisation et l'animalisation de son personnage, l'auteur dégrade son personnage en le réduisant à l'état d'un pantin. C'est ainsi que Johnny se présente, tout au long du texte, comme une « chose » instable et démontable, un objet ludique.

### *Johnny, source d'effroi et de détente*

De manière générale, rappelons que c'est en jouant sur l'orgueil, la crédulité, la fougue et la jeunesse de son protagoniste que Dongala développe son jeu de dérision dans *Johnny Chien Méchant*. Ainsi, comme nous l'avons vu, il se plaît à le placer dans des situations ridicules, des postures maladroites et des contextes de contresens qui le transforment aussitôt en un pantin risible. Ajoutons qu'une des forces du roman de Dongala réside dans la

<sup>1178</sup> *Ibid.*, pp. 30 et 117.

<sup>1179</sup> Voir la citation suivante : « [...] tout comme il [Giap] n'était plus Pili Pili, je n'étais plus Lifua Liwa mais Matiti Mabé. Je me suis rendu compte que je ne lui avais pas dit que j'avais changé de nom [...]. Je l'ai regardé dans les yeux et j'ai dit : 'Matiti Mabé ! Il a ri. Les autres [...] aussi. 'Mauvaise herbe comme le gazon ? Alors je vais t'appeler Gazon'. Les autres ont ri encore », *ibid.*, p. 28.

<sup>1180</sup> *ibid.*, p. 117.

<sup>1181</sup> *ibid.*, p. 135.

construction de ce bourreau qui, dans ses efforts désespérés pour être craint et respecté, ne réussit qu'à se ridiculiser comme le révélera par la suite le dénouement où il meurt de façon grotesque à cause d'une Bible.

Nous citons un extrait de cette scène :

J'ai avancé vers elle. Je n'ai pas vu venir la Bible.  
[...] le gros livre m'a frappé en plein visage [...]. Ma nuque a violemment percuté le rebord de la table avant que je ne m'écroule, sonné. Je saignais [...]. J'étais mort, tué par une Bible. On m'avait toujours dit de me méfier des femmes et des livres. [...] la furie (Laokolé) [...] a continué à cogner, à cogner, je me suis mis à pisser du sang, puis mes testicules ont éclaté et mes couilles ont été en marmelade ; j'étais émasculé. [...] la douleur irradiait maintenant tout mon corps..... J'ai mal.... je meurs... je suis mort....je...je.....<sup>1182</sup>.

Visiblement, cette insolite façon de mourir – depuis la perspective qui lui est propre défiant toute mimésis – perturbe le narrateur : « J'étais mort, tué par une Bible ». La dimension grotesque de sa mort enlève l'aspect dramatique de la scène. Le lecteur s' imagine difficilement une mise à mort plus absurde et antihéroïque : se faire tuer par un livre qui, ironiquement, s'avère être une Bible, ce symbole de la parole de la vie au sein de la communauté chrétienne. En dépit de la violence crue de la scène, la mort théâtrale de Johnny devient objet de ridicule, notamment quand le narrateur, avec son langage vulgaire, tente de suggérer l'état déplorable de ses parties intimes (« mes testicules ont éclaté et mes couilles ont été en marmelade »). La comparaison insolite avec la gelée, bien que saugrenue, a une dimension drôle. Et l'on ne manquera pas de noter avec un sourire discret en lisant les derniers mots (« J'ai mal.... Je meurs....je suis mort ») un clin d'œil humoristique au monologue d'Harpagon dans *L'Avare* de Molière quand le célèbre protagoniste découvre avec horreur la disparition de sa caissette et, sous le choc s'écrie : « je me meurs, je suis mort, je suis enterré » (Acte IV, scène 7).

### *Le ridicule comme arme stratégique*

Un aspect phare des différents passages cités est la dévaluation des sujets déviants par l'entreprise de dérision qui a la double fonction, d'une part, de soulager par le rire un lecteur troublé par le témoignage tragique de Laokolé et les descriptions violentes de Johnny, et, d'autre part, de neutraliser et sanctionner ce dernier en le réduisant à l'insignifiance.

---

<sup>1182</sup> *Ibid.*, pp. 357-358.

L'auteur humilie le bourreau en faisant de lui un être dérisoire et de dérision. Notons enfin que chez Dongala les formes de l'ironie et de la satire sont également présentes. On les observe essentiellement dans le récit de Johnny, où transpire la verve ironique de l'écrivain. Citons, par exemple, cette phrase en apparence banale de Johnny : « Giap, lui, était promu général parce qu'il était déjà vieux, il avait vingt-cinq ans »<sup>1183</sup>. L'emploi de l'antithèse opposant vigoureusement l'idée de Giap vieux de vingt-cinq ans vise ici à mettre en avant le monde absurde et tragique des enfants et adolescents enrôlés dans des guerres qui consomment leur enfance et jeunesse.

\*\*\*\*

Dans le traitement des personnages-bourreaux, les écrivains ont exploité des scènes burlesques visant à ridiculiser ces sujets déviants dans une visée correctrice. Le ridicule est devenu une arme efficace pour eux. Rappelons que le ridicule consiste dans l'ignorance, la fausse opinion, donc l'illusion que manifesterait un sujet faible et inoffensif sur sa propre personne dans les domaines de la fortune, du corps et de l'esprit. Comme arme, il peut être lié à une difformité/défaut corporel ou du caractère qui est souligné et livré à la risée du lectorat condamnant immédiatement le sujet déviant, car comme le rappelle Smadja, le ridicule est une sanction sévère ; il est un « instrument social éminemment agressif et destructeur » et « remarquablement efficace servant l'attaque, la défense et la justice »<sup>1184</sup>. C'est ce que nous constatons dans les romans analysés à travers le personnage de Johnny qui en demeure l'exemple par excellence, sachant toutefois que les figures politiques dans les deux romans de Kourouma fournissent également de très bons modèles. Mais au-delà de sa dimension correctrice, nous précisons que l'effet comique ainsi produit contribue également à détendre une atmosphère tendue par les atrocités parallèlement évoquées.

En abordant la question du rire agressif, nous nous sommes intéressée au rire rebelle qui attaque et sanctionne une cible bien définie. Ce rire volontaire se démarque du rire de résistance ou de nécessité qui est un processus de défense, conscient ou inconscient, qui se déclenche lorsque l'individu est dans une situation limite. En suivant la pensée de Smadja qui interprète la manifestation du rire agressif ou destructeur comme l'expression d'un triomphe narcissique révélateur de l'état d'agitation du rieur, la dégradation par le rire des acteurs de la guerre et des hommes du pouvoir peut-elle être interprétée ici comme un acte

---

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1184</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, p. 16.

symbolique de vengeance/meurtre du Père (donc de la Loi) ? Une telle stratégie permettrait alors au narrateur (sauf lorsqu'il s'agit d'un narrateur-bourreau tel Johnny), mais surtout à l'auteur, d'évacuer de façon temporaire un sentiment de malaise et d'impuissance vis-à-vis de la bêtise humaine. Par ailleurs, il lui procurerait la satisfaction symbolique d'avoir le dessus sur le déviant et d'incarner une nouvelle souveraineté qui engendre sans nul doute une sensation de triomphe narcissique. Si cette piste est à prendre avec prudence ici, une autre à considérer sans hésitation est celle qui associe une fonction défensive à l'intervention du rire agressif. Car le rire permet de regarder la mort et ses « producteurs » en face et de leur opposer une farouche résistance. Mais sur ce point, nous rappelons que Smadja associe la fonction défensive surtout à l'humour noir et à l'autodérision plaçant le rire agressif essentiellement du côté de l'attaque et de la rébellion<sup>1185</sup>.

La prochaine et dernière sous-partie explore justement l'humour noir, ce rire macabre et sinistre qui voit le jour au bord du gouffre et s'affiche comme l'ultime arme dans l'adversité.

### **7.2.3. Rire macabre, humour grinçant et humour noir : l'obscénité du monde décrié**

L'humour morbide qu'on observe dans nos romans éveille un malaise qui devient par moments insoutenable. En nous inspirant des travaux sur la théorie psychophysiologique qui postule la dimension protectrice et libératrice du rire, nous clôturons le premier volet de notre analyse sur le registre comique en explorant l'inscription de l'humour noir, notion que développe André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* en 1940 et qui renvoie à ce rire grinçant qui jaillit de la mort. C'est à juste titre que Christophe Graulle qui a consacré une étude à ce sujet rappelle que sa réflexion est « indissociable des utopies sanglantes qui ont marqué, de manière dramatique, le XX<sup>e</sup> siècle [...] ce siècle [...] de la Tragédie, celui des sacrifices sans nom »<sup>1186</sup>.

---

<sup>1185</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>1186</sup> GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, p. 8.

### 7.2.3.1 De l'humour à l'humour noir

#### *L'humour comme épargne de déplaisir*

Avant de creuser davantage l'humour noir et d'analyser son inscription dans nos textes de guerre, rappelons tout d'abord les traits majeurs de l'humour en général ce qui nous aidera par la suite à cerner les traits de la notion plus spécifique de l'humour noir.

L'humour est perçu comme un mécanisme de défense par excellence. Étudié de façon pionnière par Freud (1905, 1927), il est considéré comme étant une activité mentale étonnante qui constitue en un processus de décharge d'une énergie psychique similaire aux rires du « comique » et du « mot d'esprit »<sup>1187</sup>. L'humour permet d'affronter l'expérience de la douleur en tournant celle-ci en dérision et il surgit souvent là où se présente une situation inhabituelle de tension ou de crise<sup>1188</sup>. Reprenant les travaux de Freud, Smadja résume bien les aspects clefs de l'humour que développe le psychanalyste autrichien :

Son essence consist[e] à économiser les affects que la situation devrait occasionner et à se dégager par une plaisanterie de la possibilité de telles extériorisations affectives (colère, frayeur, angoisse, douleur, tristesse), observables chez l'humoriste et l'auditeur par un processus identificatoire<sup>1189</sup>.

Les explications de Sophie de Mijolla-Mellor se révèlent plus éclairantes :

L'humour se produit aux frais des affects négatifs, dépit, colère et même angoisse de sa propre mort ; il leur emprunte leur énergie et la convertit en un affect opposé, source de plaisir grâce à un développement qui inhibe l'évolution de la douleur et porte l'investissement sur un autre point<sup>1190</sup>.

Pour l'individu qui est confronté à une impasse, l'activité humoristique représente donc une issue de secours et de résistance. Il est une arme protectrice pour vivre un temps d'angoisse et de névrose. Rejoignant Freud, De Mijolla-Mellor et Smadja, Jean L'Anselme dit qu'il s'agit d'« une manière [...] de se défouler et de se rebeller contre la Société et ses règles » et rajoute les propos suivants :

<sup>1187</sup> Voir les textes suivants de Freud : *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905) et « L'humour » (1927), étude publiée dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1985).

<sup>1188</sup> Voir aussi les travaux de Sophie de Mijolla-Mellor (2005), de Minois (2000), de Cyrulnik (1999) et notamment ceux de Judith Kauffmann (1999, 2000, 2004, 2009) pour la réflexion sur le lien entre le rire et la littérature.

<sup>1189</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, p. 67.

<sup>1190</sup> MIJOLLA-MELLOR de, Sophie, *La sublimation*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 96.



Devant un monde difficile, éclaté, menacé, en proie à la faim, à la misère et à la guerre, une des réactions possibles, peut-être la plus salubre qui soit, à défaut d'être la plus salvatrice, est celle de l'humour qui, par le jeu de la pirouette, de la distance, de la dérision appliquée aux autres comme à soi-même, de la lucidité aussi, permet d'offrir un front plus serein à l'adversité<sup>1191</sup>.

S'il s'affiche comme un rire de la nécessité qui permet de supporter l'insupportable, il rend donc compte d'une dimension grave et « procède de l'angoisse »<sup>1192</sup>. De ce fait, on ne saurait séparer l'irruption de l'humour d'un contexte de crise ou de douleur. Quand il se joue donc de la mort ou d'une situation tragique (guerre, crime, accident, maladie, misère, etc.) et se distingue par des plaisanteries ou des réflexions singulièrement macabres ou au goût morbide, il se présente sous un jour plus cruel. On parle alors d'humour noir, cette forme d'humour féroce qui « vient surtout de la complicité malsaine et perverse avec la mort et l'absurde où se complaisent certains »<sup>1193</sup>.

#### *L'humour noir, cette farouche résistance dans la détresse*

Plus virulent, l'humour noir – perçu par Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* comme étant « cette révolte supérieure de l'esprit »<sup>1194</sup> – jaillit d'un contexte particulièrement douloureux et tragique où il est la manifestation de l'affirmation de soi et laisse paraître une farouche résistance. Il émerge lorsque le sujet, acculé, réagit avec courage et froideur devant la souffrance ou dans la détresse. Les travaux de Graulle situent bien la notion en précisant d'abord qu'elle « ne renvoie pas uniquement à ces plaisanteries, plus ou moins macabres, qui connaissent leur heure de gloire dans les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle », mais en soulignant « [qu'] elle définit avant tout un mouvement de la pensée qui refuse, selon les termes de Freud, 'à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures' »<sup>1195</sup>. On retrouve ici la même fonction protectrice et consolatrice associée de manière générale au rire.

---

<sup>1191</sup> L'ANSELME, Jean, « L'humour noir et ses plus récents avatars », in *Humoresques*, Actes du colloque 1998 « L'humour d'expression française », 1990, p. 36.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1194</sup> BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Pauvert, 1966, p. 16.

<sup>1195</sup> GRAULLE, Christophe, *op. cit.*, p. 9. (L'auteur signale que Freud est cité par Breton dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir*, p. 872)

Considéré comme un rire du désespoir, l'humour noir se distingue par sa froideur dont l'apparente insensibilité lui donne une dimension intolérable, d'où l'idée d'un rire cruel. Son terrain de prédilection est le morbide et le funeste. Et les travaux de Freud, bien qu'ils ne parlent pas « d'humour noir », évoquent ce type d'humour qui émerge de la mort à travers l'expression « l'humour de potence » (*Galgenhumor*) qui fait suite à l'histoire du condamné à mort qui lors de son exécution prévue un lundi lance : « Eh bien, la semaine commence bien ! »<sup>1196</sup>.

Selon les spécialistes qui se sont intéressés aux plaisanteries macabres et à ses sourires et/ou ses rires cyniques, il y a dans le rire qui émerge des contextes dramatiques le signe d'une volonté de regarder l'horreur et la mort de manière frontale tout en se protégeant de son effet destructeur. L'intervention du rire dans ces situations de l'extrême permet d'instaurer une distance avec l'objet sur lequel il porte permettant ainsi de se protéger de la violence brute de la sordide réalité. En ce sens, les rires funèbres qui se dégagent de certaines de nos fictions doivent avant tout être interprétés comme le signe d'une angoisse, mais aussi d'une volonté acharnée et certes remarquable d'affronter l'Inacceptable et l'Intolérable.

### 7.2.3.2 La détresse chez Kourouma

Parmi les textes qui ont eu recours à un registre comique, nous constatons que très peu d'écrivains ont eu recours à cette forme 'extrême' du rire. Ainsi, c'est surtout Kourouma avec *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* et, à un moindre degré Zanzala dans *Les « démons crachés » de l'autre république* qui ont réellement exploité l'humour macabre. Leurs romans respectifs laissent voir un humour qui s'attaque de façon frontale aux tabous et aux sujets de l'épouvante. Celui-ci trouble par son jeu avec la mort dans le contexte de l'expérience guerrière et c'est notamment la défiance comique qu'il affiche vis-à-vis de l'immonde qui déstabilise le destinataire C'est précisément ce que nous verrons dans notre analyse des deux romans de Kourouma. Le récit de Birahima dans les deux textes se caractérise, en effet, par un discours régulièrement fissuré par la présence d'un humour fort déplaisant et déstabilisant qui s'échappe de situations dramatiques, voire traumatiques. Nous faisons référence à cette partie du discours qui mélange consciemment le risible à

---

<sup>1196</sup> *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [traduit de l'allemand par D. Messier], coll. « Folio-Essais », 1988, p. 400.

l'horrible donnant lieu à des scènes pouvant gêner, voire susciter le malaise. Nous avons donc sélectionné, ci-après, quelques passages qui illustrent particulièrement bien l'inscription de l'humour noir chez Kourouma.

#### 7.2.3.2.1. Rires macabres autour des massacres et des charniers

Les longs passages consacrés à l'évocation des massacres et de la prolifération des charniers en Côte-d'Ivoire dans *Quand on refuse on dit non* rendent compte d'une écriture violente habitée par l'humour noir. Au début du roman, Kourouma met en scène un Birahima cynique devant la mort. Capturé avec une centaine de personnes, il attend d'être froidement exécuté ou massacré avant d'être jeté dans un charnier. C'est en creusant le charnier en question qu'il nous livre ses réflexions aussi ahurissantes que déstabilisantes :

Des militants sont arrivés avec des pioches et des pelles qu'ils nous ont jetées. Chacun a pris un outil et a commencé à creuser, à creuser un charnier géant. Nous étions plus d'une centaine, un charnier géant pour plus de cent cadavres dioulas. Le terreau de l'humus des charniers, c'est toujours bon pour le sol ivoirien, ça terreaute le sol pour les cultures du café, du cacao<sup>1197</sup>.

Le cynisme morbide dont fait preuve le narrateur ici n'est pas sans engendrer un sentiment de malaise chez le lecteur. Devant la mort imminente qui l'attend, Birahima préfère considérer l'aspect positif d'un tel dénouement tragique de manière froide et rationnelle : le massacre d'une centaine de personnes n'est pas si dramatique, car les cadavres permettent au moins de nourrir le sol ivoirien qui deviendra plus fertile pour les futures récoltes de café et de cacao, entre autres. Signalons que le motif des cadavres humains bénéfiques pour enrichir les terres ivoiriennes revient à plusieurs reprises dans le texte, comme nous pouvons le constater dans les extraits suivants :

Ils ont jeté les corps dans un charnier, ils ont fait des cadavres un immense charnier. Le charnier va pourrir. La pourriture va devenir de l'humus [...]. L'humus deviendra du terreau. Ça permet de terreafter le sol ivoirien. [...] Donc les charniers, ça permet de terreafter la terre ivoirienne. Les charniers donnent du terreau à la terre ivoirienne. C'est le terreau des charniers qui permet à la Côte-d'Ivoire d'avoir un sol riche qui nourrit du bon café, de la bonne banane, du bon hévéa, et surtout du bon cacao. La Côte-d'Ivoire est le premier

---

<sup>1197</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., p. 28.

producteur du monde du cacao et produit le meilleur cacao qui fait le meilleur chocolat du monde. Faforo (cul de mon père) !<sup>1198</sup>

Un peu plus loin, l'humour noir se révèle davantage cynique et déroutant lorsque le narrateur, pour impressionner son amie Fanta dont il s'est follement épris, explique avec une grande fierté la dimension positive des ses potentiels crimes :

J'ai expliqué que je pouvais descendre des milliers de personnes, tuer sans pitié des femmes, des enfants, des hommes. Créer des charniers et des charniers pour faire du terreau, de l'humus pour terreauter, pour enrichir le sol ivoirien [...]. Je massacre sans pitié. C'est pour que le cacao de Côte-d'Ivoire reste le meilleur du monde. J'aime la Côte-d'Ivoire et je veux que son cacao reste le meilleur du monde<sup>1199</sup>.

L'humour noir a ici une dimension franchement absurde qui accentue la folie du temps de violence décrit et Kourouma semble y avoir recours pour permettre de le surmonter. Par ailleurs, notons l'ironie cinglante présente dans les deux extraits qui dénonce implicitement les vices du néocolonialisme ainsi que la représentation exogène du pays. Les nombreux renvois à l'humus du sol ivoirien trempé de sang humain (cf. p. 25, 28, 36, 77, 78, etc.) qui produirait le meilleur café et cacao du monde pour la délectation des consommateurs étrangers – et implicitement occidentaux –, ne suggèrent-ils pas que la communauté internationale s'intéresse davantage aux ressources de la Côte-d'Ivoire qu'à la condition de sa population ? Sans aucun doute, la veine de Kourouma s'avère ici particulièrement engagée souscrivant explicitement aux discours de la pensée postcoloniale.

Enfin, citons un dernier extrait encore plus singulier qui donne lieu à une véritable sensation de malaise, voire d'indignation. On retrouve Birahima qui est confronté de nouveau à un charnier après des massacres ethniques :

Le charnier était un kabako<sup>1200</sup>. Comme kabako, on ne pouvait pas s'approcher sans fermer le nez et la bouche avec des chiffons (les puanteurs empestaient un kilomètre à la ronde). Sans cela on était foudroyé comme des mouches par un fly-tox. Comme kabako, tout l'univers s'était donné rendez-vous autour du charnier. D'abord tous les vautours et toutes les espèces de rapaces de la Côte-d'Ivoire [...]. Ça ululait, croassait et glatissait [...]. Par terre, les fauves, les cochons et les sangliers se disputaient les membres des cadavres. Avec férocité, et ça grommelait, grouinait, vermillait [...]. Les volées de grosses mouches

---

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1200</sup> Mot donné au charnier par un homme de l'ethnie Dioula. Voici la signification du mot selon le narrateur : « kabako est un mot dioula qui signifie littéralement [...] quelque chose qui laisse bouche-bée », *Ibid.*, pp. 76-77. Suivant cette explication, un charnier est « quelque chose qui laisse bouche-bée ».

faisaient un vacarme de concorde supersonique. Les volées de papillons noirs constituaient un nuage infranchissable [...]. Et même les serpents et d'autres rampants de la forêt se dépêchaient pour participer à la ripaille, à la fête. C'était le charnier de Monoko Zohi, un vrai kabako.

Les victimes avaient de la chance : au lieu de pourrir pour servir d'humus au sol ivoirien qui donne le meilleur chocolat du monde, leurs membres et leurs têtes servaient de repas succulents aux fauves et aux cochons, des bêtes vivantes. Il est beaucoup plus valeureux de nourrir des bêtes que de fournir de l'humus aux plantes. Les plantes, ça ne bouge pas et ça n'a jamais dit grand-chose. Les bêtes, ça se déplace, ça court, ça voltige, ça hurle, ça grogne et même parfois ça court après l'homme, ça l'attrape, le renverse et le mange vivant. [Nous soulignons]<sup>1201</sup>.

Devant la scène répugnante des bêtes se nourrissant des corps humains, l'humour macabre du narrateur sur les « supposés » bienfaits d'une telle situation sidère et perturbe. Soulignons que cette sensation de malaise est amplifiée par l'écriture imagée et violente du texte qui puise dans l'exagération, dans la crudité, bref, dans une écriture-spectacle qui rend compte d'une esthétique de l'excès à l'œuvre qui ne fait que renforcer la force bouleversante de l'humour noir. Nous y reviendrons.

Analysons maintenant l'inscription de l'humour noir dans les extraits cités.

#### 7.2.3.2.2. Mécanisme et fonction de l'humour noir : analyses et constats

Sur un plan psychologique, disons d'emblée que la fabrication d'un comique macabre volontaire – un mélange de farce et d'horreur – permet à Birahima (et à tout autre personnage confronté à une situation similaire) de faire face aux réalités sordides auxquelles il est confronté malgré lui. Le recours à l'humour noir rend possible un détachement saisissant qui le préserve, en partie, de l'effet destructeur des atrocités. L'ensemble des extraits montre, en effet, qu'il se réfugie dans l'intellectualisation qui permet selon Cyrulnik « d'éviter l'affrontement qui nous impliquerait personnellement » avec la sordide réalité<sup>1202</sup>. Ce processus d'abstraction, poursuit le chercheur, contraint le sujet-victime «    trouver des lois générales qui [... lui] permettent de maîtriser ou d'éviter l'adversaire »<sup>1203</sup>. Graulle rejoint cette pensée en expliquant de façon éclairante que l'humour noir, par le détachement qu'il instaure avec l'objet tragique, permet de ramener « l'événement

---

<sup>1201</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>1202</sup> CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 10.

<sup>1203</sup> *Ibid.*

dramatique au rang du plus dérisoire des incidents »<sup>1204</sup>. De ce fait, il « procède à une réévaluation de la réalité » qui place alors le sujet-victime en position de force dans l'adversité<sup>1205</sup>. En ce sens, l'humour noir opère un « renversement » en convertissant « le tragique en comique et l'événement le moins facilement acceptable en divertissement inoffensif »<sup>1206</sup>. Ce qui l'apparente à un « mécanisme sublimatoire » pour De Mijolla-Mellor<sup>1207</sup>. Et ce faisant, il devient une source de consolation, un « moyen d'affirmation et de défense »<sup>1208</sup> pour notre protagoniste qui, grâce à son humour corrosif, anesthésie la dimension terrible et traumatique des scènes horribles dont il est témoin.

C'est ainsi que l'humour noir fait écran à la force destructrice de l'horreur brute et la transforme ou la « métamorphose » – pour reprendre l'expression de Cyrulnik – en une « légère euphorie »<sup>1209</sup> bien que celle-ci ne soit pas forcément au goût du lecteur. Cela nous conduit maintenant à nous intéresser à la réception de l'inscription de l'humour corrosif tel qu'il se présente dans les scènes dramatiques dont rendent compte les passages cités plus haut.

#### *Qu'en est-il de sa réception ?*

Quelles sont les possibles réactions qu'inspire l'humour noir de Birahima ? Qu'en est-il du récepteur qui est troublé, voire sensiblement offensé par cet humour insensible et souvent violent ? Ne lui paraît-il pas comme une démarche irresponsable, provocatrice ou sensationnaliste (car tout ce qui est susceptible de choquer attire l'attention du destinataire) ? L'humour du narrateur lui est-il également salutaire ?

Les positions de Lauterwein, Garitte et Feuerhahn évoquées plus tôt dans ce chapitre nous semblent fournir une des pistes les plus pertinentes. Ainsi pour eux, la réception de l'objet tragique travaillé par le comique est subjective et aléatoire selon les croyances et positions morale et religieuse du destinataire. À cela nous ajoutons que la réception de ce genre de création dans le cadre de la représentation d'une tragédie historique dépend aussi

<sup>1204</sup> GRAULLE, Christophe, *op. cit.*, p. 9.

<sup>1205</sup> *Ibid.*

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1207</sup> MIJOLLA-MELLOR de, Sophie, *op. cit.*, p. 97.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 11.

du lien qu'entretien le lecteur avec celle-ci : est-il un témoin direct ? Un témoin tiers ? Dans l'optique où il est directement ou indirectement lié à l'événement, il est davantage susceptible de réagir plus fortement à la mise en scène adoptée par les créateurs. Ainsi, par rapport au récepteur qui n'entretient aucun lien personnel avec le drame figuré et qui, par conséquent, peut plus aisément approuver l'élaboration d'une esthétisation singulière, le cas du récepteur témoin-direct ou témoin tiers est plus complexe. Toutefois, que l'on soit lié ou non, un possible trouble, voire un rejet est tout de même envisageable compte tenu de l'écriture violente de Kourouma qui renforce le contenu déjà très violent de l'histoire.

Outre l'humour noir qui est un rire violent, nous attirons l'attention sur l'écriture excessive à la limite de l'exhibitionnisme morbide et sinistre. Cela est notamment visible dans le dernier extrait cité plus haut (« Les victimes avaient de la chance [...] le renverse et le mange vivant »). Dans ce texte, l'écriture semble, en effet, délibérément axée sur ce qui serait susceptible de créer l'effroi et le dégoût. Sa dimension passionnelle ne fait aucun doute. Ainsi, on note dans un premier temps une tendance à l'exagération sans cesse renouvelée cherchant visiblement à amplifier l'horreur de la scène : « on était foudroyé comme des mouches par un fly-tox » ; « Les volées de grosses mouches faisaient un vacarme de concorde supersonique ». La répétition compulsive du mot « kabako » pour signifier l'horreur du charnier à partir du mot (« Le charnier était un *kabako*. Comme *kabako* [...], etc.) constitue un autre exemple.

L'excès se dévoile aussi dans le souci affiché pour des précisions et détails gênants et sinistres : « leurs membres et leurs têtes servaient de repas succulents aux fauves et aux cochons, des bêtes vivantes ». Les cadavres qualifiés de mets savoureux offrent une vision des plus bouleversantes et l'usage de l'adjectif « succulent » porte à son apogée le sentiment de dégoût. C'est tout le texte qui baigne dans un discours visant à déranger. Notons également, la lenteur délibérée du narrateur pour décrire les actions des différentes bêtes et qui est suggérée par les détails qui s'accumulent : « Ca ululait, croassait et glatissait » « avec férocité, et ça grommelait, grouinait, vermillait » ; etc. Cela démontre une démarche scripturaire qui s'inscrit dans la création d'une atmosphère résolument morbide, intenable. Les cris et les activités bruyantes des animaux rassemblés autour du charnier et visiblement dans un état d'agitation accentuent l'horreur de la scène et le choix stratégique de la figure de l'énumération de verbes très imagés dont certains à caractère d'onomatopées vise formellement à créer un effet de trop-plein.

Ces quelques exemples ont pour objectif de tenter d'illustrer l'aspect violent que revêt le discours du narrateur. Associé à ses réflexions empreintes d'humour noir comme nous pouvons le voir dans le dernier paragraphe, le sentiment de violence, de malaise et d'horreur émanant du texte est naturellement renforcé. C'est en considérant le trop-plein de violence consciemment créé que l'intervention de l'humour noir perturbe et soulève des interrogations au niveau de sa réception. La dimension excessive du discours de Birahima contribue, en effet, à gonfler l'effet de violence que l'humour noir porte avec lui. Bien d'autres passages de ce genre sont à relever ailleurs dans le texte, mais aussi dans *Allah n'est pas obligé* comme nous pouvons le voir dans l'extrait qui suit :

On procéda aux « manches courtes » et aux « manches longues ». Les « manches courtes », c'est quand on ampute les avant-bras du patient au coude ; les « manches longues », c'est lorsqu'on ampute les deux bras au poignet. Les amputations furent générales [...]. Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi [...]. Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs<sup>1210</sup>.

Si la métaphore utilisée pour dire les amputations indique déjà la posture violente adoptée, c'est le recours à un ton sarcastique et à l'humour noir renforcé par les répétitions des expressions « manches courtes » et « manches longues » accompagnées de leurs explications qui dérangent. C'est en effet notamment ce procédé de rationaliser les horreurs irrationnelles qui doit laisser perplexe. De plus, la dernière phrase qui pousse la violence vers l'absurdité se révèle particulièrement déstabilisante car non seulement elle suscite des images fortes chez le lecteur, mais surtout parce qu'elle symbolise la barbarie à son plus haut point et parce qu'elle pourrait, ici, être une retranscription des propos des dictateurs et de leur folie. Certes, on n'omettra pas de souligner que le rire macabre qui s'échappe de l'extrait permet au jeune narrateur de se distancer des effets destructeurs de l'insoutenable réalité. Ainsi, devant la folie humaine qui n'épargne même pas les enfants, Birahima préfère trouver une explication logique à ces actes de sauvagerie qui dépassent son entendement. De ce fait, il semble trouver dans sa réflexion cynique un moyen de mépriser ce qui lui arrive. L'humour noir lui procure, par conséquent, une consolation et lui sert de moyen de protection.

Ainsi se présente l'inscription de l'humour noir chez Kourouma dont les deux romans, par rapport aux autres textes de notre corpus, rendent compte de l'emploi plus fréquent de

---

<sup>1210</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 171.



cette forme de rire. Cela n'exclut pas pour autant la présence de ce type d'humour dans d'autres textes, comme en témoignent les extraits ci-après prélevés chez Zanzala et son roman *Les « démons crachés » de l'autre république* qui fait souvent appel à un humour absurde et macabre :

Signalons que vu le taux élevé de la mortalité dans ce pays, les pompes funèbres constituent la première activité économique de Koutika Mabanza. Elles emploient, à elles seules près de 86 % de la population active<sup>1211</sup>.

Et quelques paragraphes plus loin :

Pour fêter la fin de leur long chômage technique, tous les croque-morts du cimetière du centre ville se sont retrouvés dans la petite buvette « Bouala-yayi-mambou » [...] située non loin de la morgue centrale et du siège du ministère de la Mort et des Enterrements, chargés des cimetières nationaux et de l'animation des veillées mortuaires<sup>1212</sup>.

« Placé sous le signe du refus » et de la révolte, l'humour noir selon Graulle, « affirme coûte que coûte l'extrême liberté du sujet »<sup>1213</sup>. En l'occurrence ici, le lecteur est confronté à des textes qui laissent voir l'état d'esprit visiblement perturbé du narrateur qui trouve refuge dans l'élaboration d'un discours corrosif et cynique axé sur la banalisation de la mort et du droit à la vie. En précisant sur un ton désinvolte et léger l'importance des pompes funèbres dans l'économie du pays et surtout l'existence d'un ministère de la Mort, ce texte rend compte du processus défensif de l'humour noir à travers la rationalisation froide du narrateur qui affiche son refus de sentimentalité (trait indispensable de l'humour noir) devant une réalité sordide de son pays en guerre où les nombreux morts réorganisent la vie de Koutika Mabanza : la mort est devenue un secteur lucratif pour le bonheur des chômeurs !

En élaborant de tels textes où l'absurde et le macabre côtoient le risible, Zanzala tente de se distancier des réalités atroces tout comme le fait Kourouma. En tant que « moyen de lutte contre les traumatismes du monde extérieur », le rire apparaît comme une arme salutaire bien que sa présence puisse susciter le trouble chez le lecteur qui ne réagit pas toujours par le rire<sup>1214</sup>. De point de vue de ce dernier, l'association de l'humour au tragique

---

<sup>1211</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op cit., p. 37.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1213</sup> GRAULLE, Christophe, op. cit., p. 10.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, pp. 77 ; 76...

soulève du coup la question des limites de l'art dans la représentation liée à l'expérience traumatique. C'est la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre en problématisant l'esthétique risible présente dans le film italien *La Vie est belle*. Tout laisse croire, cependant que pour l'écrivain ou l'humoriste à l'origine de ce rire funeste, l'humour noir :

[...] s'inscrit comme une force de déni qui permet à l'espoir de subsister au seuil des circonstances les plus dramatiques, et comme un extraordinaire moyen de libération qui [...] travaille à l'affranchissement intégral de l'homme<sup>1215</sup>.

Les propos de Graulle font ici écho à la pensée du narrateur des « *Démons crachés* » de *l'autre république* qui évoque ici la dimension salubre du rire et de l'humour (bien qu'il ne s'agisse pas ici spécifiquement d'humour noir), ce rire de la nécessité pour des peuples éprouvés par bien de crises et de tragédies :

Le vieux Makumbu-Ma-Mupanu a toujours eu le mot pour rire, puisque pour les populations de tout Koutika Mabanza, le rire et l'humour sont restés les seules choses que les Blancs n'ont pas pu arracher malgré le temps qu'ont duré l'esclavage et la colonisation. Plus de quatre siècles !

Même devant le martyre que leur fait subir le président Tamboula Malembé c'est à travers le rire et l'humour qu'elles répondent. Et heureusement sinon la violence n'allait pas tarder à prendre le dessus [...] <sup>1216</sup>.

De manière aussi explicite que puissante, Zanzala inscrit ici le rire et l'humour comme de réelles stratégies déployées par le sujet dominé investissant pour ce faire un discours explicite qui s'insurge tant contre les dominations d'hier que celles d'aujourd'hui. Ainsi, à l'instar de Dongala, de Kourouma, de Kodia-Ramata, entre autres, il nous confirme ici la nécessité du rire, cet élément protecteur et consolateur devant les affects pénibles et douloureux de la vie. Aussi, au-delà de sa fonction correctrice, il s'agit avant tout d'interpréter les manifestations risibles se dégageant des textes de guerres comme le signe d'un refus de se laisser envahir par le désespoir. Freud (1905 ; 1927), Mijolla-Mellor (2005) et les autres spécialistes qui se sont intéressés au rire rappellent que sa manifestation est le signe du triomphe sur la souffrance. Ainsi, en dépit du caractère éphémère d'un sourire ou d'un éclat de rire dans la détresse, ils sont une victoire symbolique de la vie sur la mort comme le résume fort bien Smadja :

---

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>1216</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 94.

Au-delà de son appartenance aux systèmes de communication risible et émotionnelle, il [le rire] joue aussi un rôle dans le drame fondamental de l'existence humaine constitué par l'antagonisme des processus de vie/processus mortifères.

En effet, défense contre la mort et ses processus mortifères, la métaphore facio-vocale qu'il incarne serait peut-être celle du triomphe éclatant de la vie.

Ainsi l'éclat de rire symboliserait un éphémère éclat de vie...<sup>1217</sup>.

\*\*\*\*\*

---

<sup>1217</sup> SMADJA, Eric, *op. cit.*, pp. 125-126.

## Conclusion du chapitre

Au terme de cette étude sur l'inscription du rire dans la figuration de l'expérience guerrière, nous avons relevé dans les extraits étudiés que le rire sous ses diverses formes travaille à soulager le sujet en le permettant de s'affranchir psychologiquement d'une situation tragique. Il joue un rôle fondamental dans le sens où il agit comme un écran protecteur qui permet à l'écrivain, mais également au lecteur, de ne pas être submergés par l'horreur. Ainsi, par la dédramatisation qu'il opère, non seulement sa dimension cathartique est-elle évidente pour l'auteur, mais pour le récepteur sa présence rend plus accessibles les atrocités. En ce sens, pour les deux, le rire représente une stratégie de défense. D'une certaine façon, il devient une opération d'exorcisme des angoisses collectives et individuelles.

Au pouvoir libérateur, nous ajoutons sa force dénonciatrice et destructrice. Le rire s'est en effet révélé être un puissant allié pour nos auteurs pour fustiger de façon symbolique les responsables et commanditaires des violences. Nous rappelons au passage le pouvoir subversif des « attitudes dionysiaques » qu'évoque Myriam Watthee-Delmotte : ces pratiques perturbatrices présentes à travers les figures du rire, de la dérision, de l'ironie, du burlesque, etc., « qui tournent en dérision le pouvoir établi, qui introduisent le désordre, [et] qui jouent la perturbation » affranchissant par la même occasion de façon symbolique l'individu opprimé<sup>1218</sup>. De façon générale, nos différentes analyses ont démontré que les fonctions cathartiques et correctrices qui lui sont associées ont pleinement fonctionné jusqu'ici. Mais n'oublions pas de rappeler son pouvoir régénérateur. Ainsi, là où il y a des rires, il y a la vie qui vibre. Celle qui ne se résigne pas mais qui résiste, lutte et espère.

Par la suite, nous avons observé que le comique est le produit de la composition de plusieurs facteurs et a un caractère relatif. Dans cette perspective, on ne peut donc pas s'attendre que l'ensemble des scènes que nous avons relevées comme étant des constructions comiques et risibles soient perçues comme telles par la totalité du lectorat, au-delà des générations et lieux et notamment les horizons et provenances culturels.

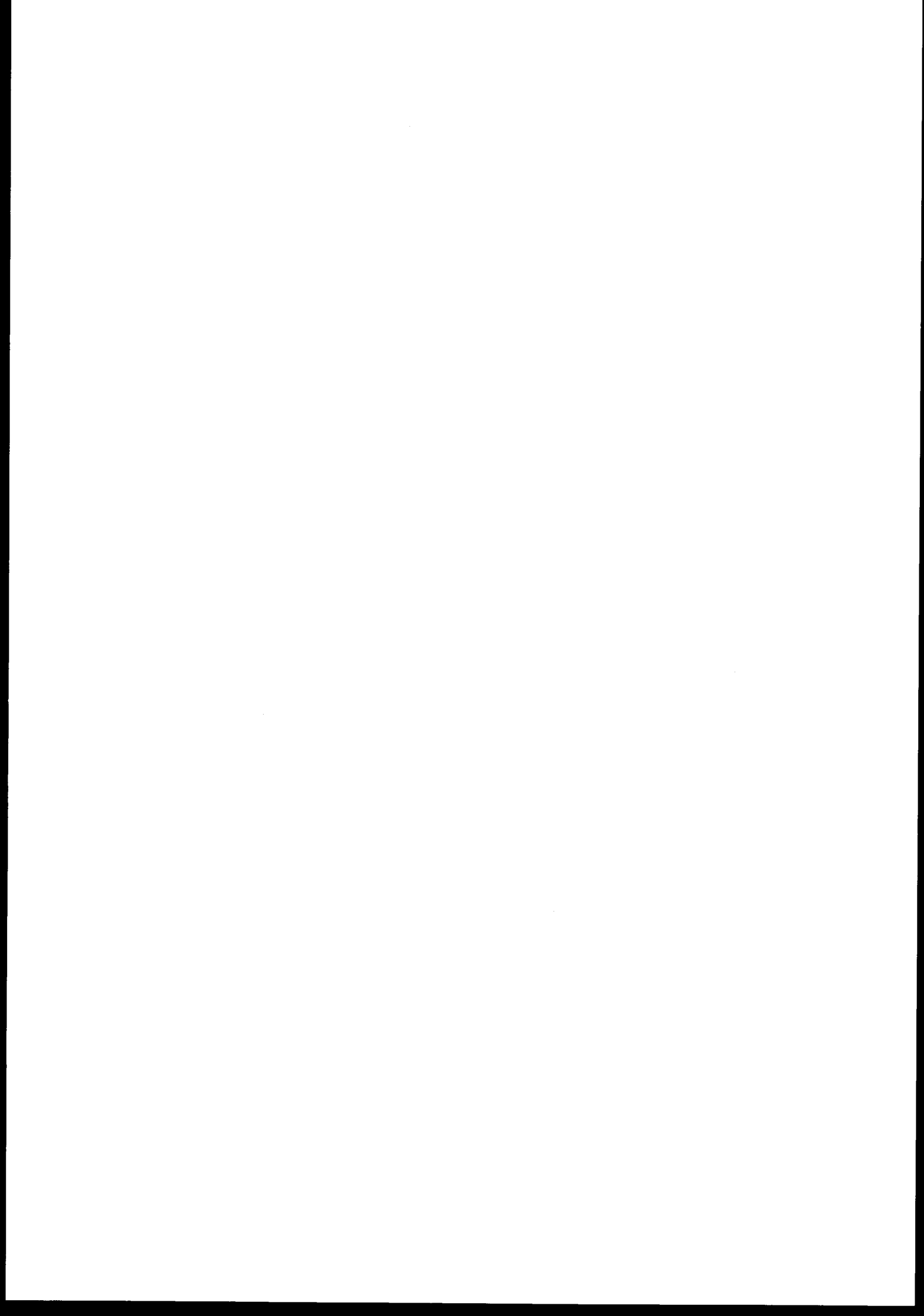
Cependant, au cours des deux chapitres qui suivent nous verrons que la visée dénonciatrice de certains passages violents qui ont intégré des éléments du risible paraît

---

<sup>1218</sup> WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, + pp. 23-24.

inopérante (ce point est abordé dans le chapitre 9). Il s'agira alors de questionner l'efficacité de l'approche de l'événement tragique par le rire dans certains contextes précis où l'on observe une écriture excessive, abjecte et sensationnelle qui semble mettre à mal l'effet tragique, cathartique ou correcteur recherché. Dans un tel contexte, le lecteur est, en effet, envahi par un trop plein de violence qui dérange et qui incite à interroger et réévaluer la pertinence de l'intégration du rire tout en réfléchissant sur l'éthique de l'art dans certaines représentations de faits de violence extrême. Mais avant d'aborder cette facette du rire extrême qu'on retrouve dans les rires du carnavalesque et les rires de l'extrême, le chapitre suivant explore le grotesque, catégorie esthétique qui comprend les rires excessifs, extravagants et monstrueux du rire grotesque (rire carnavalesque) qui sont régulièrement utilisés dans les littératures africaines.

Qu'elle soit subversive ou libératrice, l'imagerie grotesque est présente dans nos fictions où elle rend compte d'une mise en écriture excessive et violente de l'expérience guerrière. Si la dimension risible à travers les scènes du bas matériel et corporel occupe une partie importante de notre analyse, nous allons dans un premier temps (dans le chapitre 8), présenter l'esthétique grotesque dans son ensemble avec ses deux théories majeures sensiblement différentes : celle de Mikhaïl Bakhtine et de Wolfgang Kayser. Au terme de notre présentation critique, la deuxième partie du chapitre 8 et la première partie du chapitre 9 se focaliseront sur l'étude de l'inscription du grotesque dans nos fictions.



## CHAPITRE 8.

### SPECTACLES GROTESQUES ET ÉCRITURES DE DÉGÉNÉRESCENCE

*« J'ai mené de rudes guerres, mais contre ce chaos mon bras est sans vigueur. Ma guerre est finie. Je suis, Siraa, du nombre des vaincus ».*

*Boubacar Boris Diop, Le cavalier et son ombre*<sup>1219</sup>.

Dans la pratique littéraire, le style grotesque est généralement perçu comme un moyen par lequel l'écrivain exprime l'affliction et le décrochement de l'individu vis-à-vis de la société. Dans la production africaine, il jouit d'une popularité certaine, notamment depuis les textes de Labou Tansi qui fait figure d'autorité dans la pratique de cet art. Aujourd'hui encore, la présence régulière du grotesque dans les créations de ces vingt dernières années

---

<sup>1219</sup> Abidjan : Roman NEI, 1999 [1<sup>e</sup> éd. Stock 1997], p. 195.

indique une époque qui demeure propice à sa manifestation<sup>1220</sup>. C'est ainsi que nos fictions de guerre rendent compte de représentations étranges et captivantes offrant un terrain particulièrement riche et intéressant pour son étude. Celles-ci révèlent des écrivains à l'imagination des plus fécondes, voire extravagantes, mais surtout des esprits tourmentés par les visions effrayantes et tragiques d'une récente période de tumulte.

Dans notre corpus, le déploiement du corps grotesque, du carnaval et du rire grotesque (Bakhtine) et du grotesque de l'insécurité (Kayser) dans un contexte dramatique engendre un rire mêlé à un sentiment d'une « inquiétante étrangeté » (Freud) créé par l'intégration d'un univers fantastique. Le tout contribue à produire un effet vertigineux, voire un véritable malaise chez le lecteur. Oscillant entre deux structures antinomiques – « la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence »<sup>1221</sup> – ainsi qu'entre les tonalités comique et tragique, le grotesque, dans sa dimension excessive, monstrueuse et ambivalente semble avant tout traduire un malaise et un trouble chez l'écrivain visiblement dépassé par un temps de crise. En ce sens, il se présente aussi comme un art cathartique, mais nous n'ignorons pas, cependant, son potentiel aspect contestataire bien que cette perception semble moins susciter l'adhésion des spécialistes du domaine. Ajoutons enfin que la lecture de ces manifestations de crise existentielle et de protestation s'avère encore plus complexe, car, comme le rappelle Mbembe, dans l'Afrique contemporaine des régimes oppressifs et ubuesques, le grotesque est également l'une des modalités de l'exercice et de l'exhibition du pouvoir.

La mise en scène grotesque de l'expérience guerrière est visible dans les romans de Kourouma<sup>1222</sup>, de Dongala<sup>1223</sup>, de Kodja-Ramata<sup>1224</sup>, de Zanzala<sup>1225</sup> que nous avons explorés antérieurement. À ceux-ci s'ajoutent les textes de Ndjekery, de Yémy et de Ngandu, entre autres, avec *Sang de kola*, *Tarmac des hirondelles* et *En suivant le sentier sous les palmiers*.

L'analyse des textes dévoilera une reconstruction romanesque de l'expérience guerrière à travers un travail d'esthétisation textuelle qui témoigne d'une prolifération de

<sup>1220</sup> A titre d'exemple, nous pensons à Ahmadou Kourouma, Bolya, Florent Couao-Zotti, Sami Tchak, Jean-Luc Raharimanana, Calixte Beyala, Kangni Alem et Abdourahman Waberi, sans compter les écrivains moins visibles sur la scène internationale.

<sup>1221</sup> IEHL, Dominique, *Le grotesque*, Paris : Seuil, coll. « Que sais-je », 1997, p. 8.

<sup>1222</sup> *Allah n'est pas obligé*, op. cit.

<sup>1223</sup> *Johnny Chien Méchant*, op. cit.

<sup>1224</sup> *Les enfants de la guerre*, op. cit.

<sup>1225</sup> *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit.



scènes grotesques. Nous verrons, en effet, les multiples manifestations de ce dispositif subversif qui permet à nos écrivains de suggérer l'horreur des crises extrêmes au travers d'une écriture décalée puisant dans l'absurde, la violence, l'excès, l'interdit et la marge. Ainsi, avec des personnages spectraux, monstrueux et en état de décomposition à l'image même de l'environnement dans lequel ils évoluent, l'espace romanesque caractérisé par l'horrible et l'étrange contribue à créer un univers cacophonique susceptible d'asphyxier le lecteur. Ce dernier est en effet dépassé par le déferlement d'images impressionnantes avec des scènes marquées par le déploiement du carnaval, du surnaturel, du monstrueux suscitant tantôt le rire, tantôt l'effroi et provoquant surtout un malaise.

Si cette écriture secoue le lecteur, elle traduit surtout et en même temps l'état de bouleversement de celui qui porte le texte. Aussi peut-on considérer les créations comme ayant une fonction cathartique pour exorciser un trop-plein d'horreurs et de colère. Mais le langage grotesque semble aussi exprimer le sentiment d'absurdité et d'incompréhension qui entoure les tragédies en même temps qu'il incite à (re)penser « les politiques de vie et de mort » (Mbembe) au sein des sociétés africaines contemporaines. En analysant notre sélection de fictions, nous verrons les multiples manifestations de ce dispositif original, complexe et subversif. Il anesthésie une violence au départ inabordable, établit une prise de distance par rapport à l'appréhension directe de la réalité et se présente à l'écrivain comme un moyen de se rapprocher de l'irreprésentable.

## 8.1. Esthétique grotesque : situer l'indéfinissable

Le mot « grotesque » est emprunté au terme italien « grottesca » qui renvoie à l'art ornemental et dont les caractéristiques principales sont les fresques spectaculaires et étranges de la Renaissance découvertes dans les sous-sols de Néron à Rome comme le rappelle Rémi Astruc dans son récent ouvrage<sup>1226</sup>. Née des beaux arts, cette catégorie esthétique désigne au sens courant ce qui est ridicule par son apparence extravagante, sa nature outrancière.

Dans le domaine littéraire en France, c'est Montaigne qui l'applique pour la première fois en se référant à tout ce qui, dans l'œuvre d'art, relève « de l'extravagance, du désordre, de l'hétérogénéité ou du déséquilibre et manifeste un manque d'unité et de proportion »<sup>1227</sup>. Le *Dictionnaire littéraire* définit le grotesque comme étant essentiellement un mode comique « modelant les traits de caractère jusqu'à les rendre étranges et grimaçants, et réalisant un mélange entre l'étrange (ou monstrueux), le satirique et le bouffon »<sup>1228</sup>. Mais cette définition, qui établit un lien permanent entre le rire et le grotesque est critiquée par les spécialistes, car elle véhiculerait une vision réductrice du phénomène, le ramenant à « une simple variété du comique au côté de la satire, du bouffon, de l'humour, de l'ironie, de l'absurde »<sup>1229</sup>. Cela s'explique par la forte influence de la théorie de Mikhaïl Bakhtine en France qui a orienté l'interprétation moderne du grotesque suivant une perspective essentiellement comique<sup>1230</sup>. Cette interprétation abusive est toutefois revue dans les travaux contemporains de Dominique Iehl, Elisheva Rosen et Rémi Astruc qui remettent à jour une catégorie esthétique complexe et relativement peu étudiée. S'inspirant, entre autres, de la théorie du critique littéraire allemand, Wolfgang Kayser, ils proposent une vision plus globale, complexe, tragique et négative. Nous verrons ainsi que le

<sup>1226</sup> *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris : Garnier, coll. « Classiques », 2010.

<sup>1227</sup> Sur le grotesque, son histoire et son inscription dans la littérature voir les travaux suivants : Elisheva ROSEN, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991 ; Dominique IEHL, *op. cit.* ; Rémi ASTRUC, *op. cit.* Voir également Isabelle OST, Pierre PIRET et Laurent VAN EYNDE (dir.), *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.

<sup>1228</sup> LOICQ, Aline, « Le grotesque », in *Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002, p. 265.

<sup>1229</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 12. Un peu plus loin, le chercheur observe que c'est surtout la période contemporaine qui rend compte d'une esthétique grotesque qui a perdu ses liens avec le comique pour renvoyer à « des éléments terribles ou terrifiants, du moins clairement non comiques », *Ibid.*, p. 26.

<sup>1230</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [traduit du russe], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970.

grotesque ne saurait être rattaché uniquement à sa dimension joyeuse et risible et qu'il est plus riche en sens.

### 8.1.1. Approches théoriques contradictoires

Avant d'aborder les grands traits du grotesque moderne tel qu'il apparaît dans les récentes études, rappelons dans un premier temps quelques aspects clefs des deux théories pionnières de cet art singulier généralement considéré comme étant « transhistorique »<sup>1231</sup>. Les travaux de Kayser et de Bakhtine qui datent de 1957 et de 1970 respectivement<sup>1232</sup>, demeurent, à ce jour, des références majeures, bien qu'ils proposent deux regards sensiblement différents. Compte tenu de l'influence importante de la conception bakhtinienne en France et du fait qu'il étudie une époque antérieure à celle de Kayser, nous l'aborderons en premier.

#### 8.1.1.1 Le grotesque joyeux et libérateur de Mikhaïl Bakhtine

Chez Bakhtine, l'art grotesque, tel qu'il est étudié dans le contexte précis du Moyen Âge et de la Renaissance, apparaît comme l'expression créative d'une vision nouvelle et singulière sur le monde<sup>1233</sup>. S'il est attaché au rire, à la fois dans sa dimension négative et positive, le sémiologue russe lui attribue surtout une fonction positive : le grotesque est avant tout un principe régénérateur et libérateur. Bakhtine arrive à ces conclusions dans son fameux ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* dans lequel il évoque le concept du « réalisme grotesque », défini comme « système d'images » propre à la « culture comique populaire »<sup>1234</sup> du Moyen Âge.

Pour le théoricien, le « réalisme grotesque » est un mode de représentation particulier du monde qui donne à voir celui-ci en mettant en relief la vie matérielle et corporelle. Plus précisément, il renvoie aux multiples visions « du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle » dans le contexte joyeux,

<sup>1231</sup> Rosen le précise bien : « le grotesque est de tous les temps, mais il se manifeste diversement dans les arts au fil de l'histoire », ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1232</sup> KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg : Gerhard Stalling Verlag, 1957 (ouvrage traduit en anglais en 1963 sous le titre *The Grotesque in Art and Literature*) ; BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *op. cit.*

<sup>1233</sup> BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *op. cit.*, p. 44.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 28.

festif, excessif et « utopique » qui caractérise le monde du carnaval<sup>1235</sup>. Il est essentiel de comprendre que le monde carnavalesque de l'univers rabelaisien inspire profondément la conception bakhtinienne du grotesque. Alimenté par la vitalité et la gaieté du carnaval, le grotesque est dès lors étroitement associé au rire, qu'il soit subversif ou libérateur<sup>1236</sup>. Mais outre le rire libérateur qu'il provoque, il engendre également un rire amer, tragique ou absurde qui rend compte de son aspect potentiellement subversif.

En privilégiant une représentation du monde par le « Bas » matériel et corporel (c'est-à-dire la nourriture, la beuverie, les besoins naturels, le gros ventre, les organes génitaux, l'accouplement, l'enfantement, etc.), Bakhtine analyse l'univers rabelaisien comme un espace qui promeut les images liées à la laideur, à l'inconvenant et au vulgaire. Et il observe que le difforme (la laideur, l'informe, etc.), « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont [...] les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque »<sup>1237</sup>. Dans la mise en valeur du « Bas », le critique voit un jeu visant à heurter le canon officiel, la bienséance et les codes sociaux. Le « rabaissement », nous dit-il, apparaît alors comme une fonction saillante du grotesque. Avec la focalisation sur les éléments du « Bas » qui laisse voir leur élévation, on peut, en effet, observer une inversion des hiérarchies où ce qui est considéré comme « Haut », noble, « élevé, spirituel, idéal et abstrait »<sup>1238</sup> se voit soumis à une dégradation. Cette entreprise de renversement qui suggère une dimension subversive du grotesque est néanmoins relativisée par Bakhtine qui insiste davantage sur sa richesse et sa valeur positive :

Rabaissier consiste à approcher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance : en rabaissant on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus [...]. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation<sup>1239</sup>.

La double fonction positive et négative du rabaissement met en avant un autre aspect du grotesque qui est sa profonde *ambivalence* aussi appelée l'indétermination.

---

<sup>1235</sup> *Ibid.*, pp. 27-28. Sur l'imagerie grotesque, lire surtout le chapitre V « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources ».

<sup>1236</sup> IEHL, Dominique, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1237</sup> BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *op. cit.*, p. 302.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 30.

L'imagerie grotesque se caractérise par son jeu avec les contradictions et son ambivalence est visible dans le statut ambigu de ses manifestations qui jouent généralement sur les frontières de la vie et de la mort, de la défaite et de la victoire, de la destruction et de la renaissance, du réel et du surnaturel, du risible et de l'horrible, du familier (normal) et du bizarre (anormal), du beau et du laid,...<sup>1240</sup>. Dans tous les cas de figure, ces alliances antithétiques entraînent une sensation ambivalente de fascination et de répulsion. En ce sens, le grotesque donne à voir un univers flottant où l'anormal se mêle au familier pour le transformer en un monde de l'étrange. On rappellera ici l'exemple que donne Bakhtine en évoquant le spectacle des corps difformes, monstrueux et vieillissants qui, en riant, copulant et en accouchant, renvoient une image déstabilisante d'un monde en état de dégénérescence, mais qui, paradoxalement, s'inscrivent pleinement dans une logique de jouissance et de vitalité. On voit alors son aspect *hétérogène* et *dynamique* :

Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus le corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier<sup>1241</sup>.

Le corps grotesque est, pour le critique russe, fondamentalement un espace vivant, toujours en mouvement : il « échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment »<sup>1242</sup>. Il est en perpétuelle transformation et en constant renouvellement, et c'est pourquoi le grotesque chez Bakhtine est perçu comme une catégorie essentiellement positive. Rosen le résume bien d'ailleurs en évoquant son caractère *unificateur*, *récréatif* et *libérateur* :

Ainsi le grotesque, à l'instar du carnaval, fait fi de toute hiérarchie et ignore les distinctions figées : la fixité lui est étrangère. C'est un principe essentiellement dynamique qui joue des multiples ressources du rabaissement en vue d'entraîner toute convention dans la ronde revigorante des travestissements comiques. Aucune vérité, aucune autorité ne résiste à son pouvoir positif dans la mesure où il affranchit la collectivité de toute subordination à un sérieux unilatéral et oppressant. Il permet d'explorer ne serait-ce que sur le mode ludique, les possibles d'une utopique liberté dans les mœurs comme dans la pensée<sup>1243</sup>.

Astruc fait un constat similaire en insistant sur la force régénératrice du grotesque que revendique le théoricien russe :

---

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>1243</sup> ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 124.

Bakhtine isole un grotesque avant tout festif, volontiers grossier et largement iconoclaste. Souffle dévastateur qui s'incarne dans le corps grotesque, il fait de celui-ci « un principe d'intensification et de dynamisation du réel ». Il décrit alors un phénomène puissamment positif, produit et soutenu par les mouvements de grossissement et d'exagération, de mélange et de transformation, d'invention continue et toujours renouvelée. Ce grotesque joyeux, porteur du rire énorme, est une source de chaleur, une force de vie, inséparable des processus d'engendrement et de renaissance<sup>1244</sup>.

« Grossissement », « mélange », « transformation », « invention », « renaissance », ainsi se présentent les éléments clefs du grotesque selon la conception bakhtinienne dont le point de départ, rappelons-le, est le contexte de la culture populaire du Moyen Âge. Il nous semble essentiel de souligner ce point car selon les périodes, les manifestations grotesques ne sont pas les mêmes et donnent lieu à de nouvelles interprétations ainsi que nous le verrons maintenant chez Kayser dont la théorie sur un grotesque plus moderne contraste radicalement avec celle de Bakhtine.

#### 8.1.1.2 Wolfgang Kayser : le grotesque de l'horreur et de l'angoisse

Si l'étude de Bakhtine permet d'interpréter les multiples scènes risibles du bas matériel et corporel imaginées par certains auteurs de notre corpus, celle de Kayser s'avère particulièrement utile pour analyser les manifestations grotesques dépourvues de tout principe comique et caractérisées par l'étrange, le monstrueux et l'horrible<sup>1245</sup>.

Adoptant une perspective moderniste, son ouvrage *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957)<sup>1246</sup>, traduit en anglais en 1963 sous le titre *The Grottesque in Art and Literature*<sup>1247</sup>, est globalement considéré comme une contribution fondamentale à la critique esthétique. Contrairement à Bakhtine, Kayser analyse le style grotesque selon une perspective essentiellement négative. Sa position antithétique s'explique par le fait qu'il s'intéresse surtout à une période plus contemporaine que celle étudiée par le théoricien

<sup>1244</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>1245</sup> Nous utilisons la notion de l'horrible telle que l'entend Dominique Bertrand : « Il [l'horrible] a partie liée avec la mise au jour de la cruauté et de l'abjection et entraîne dans son sillage des affects envahissants et déstabilisants – l'effroi, le dégoût – ce qui ne l'empêche pas d'exercer une fascination extrême, dont témoignent la littérature et la création artistique ». BERTRAND, Dominique, « Un nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », in *Humoresques*, n° 14 « L'horrible et le risible », juin 2001, p. 6.

<sup>1246</sup> Notons comme le font Iehl et Rosen qu'une traduction française se fait toujours attendre.

<sup>1247</sup> Texte traduit par Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

russe. En ce sens, le critique allemand observe de nouvelles manifestations du grotesque en rupture avec celles observées dans la culture du Moyen Âge et de la Renaissance.

Son parcours commence à partir de la période artistique du XV<sup>e</sup> siècle où il est interpellé par la composition d'une série d'œuvres spectaculaires à l'effet troublant. Ainsi, les créations de Bosch, de Vélasquez, de Goya et de Breughel en particulier lui font découvrir un monde artistique singulier marqué par des représentations bizarres et monstrueuses qui donnent à voir les « formes les plus diverses : animales, végétales, humaines »<sup>1248</sup>. Ces œuvres qui se distinguent par l'ambiance inquiétante qu'elles dégagent lui suggèrent une nouvelle interprétation du grotesque où le lien avec l'absurde, l'horreur et le tragique est alors mis en avant.

S'il continue à être décrit par sa dimension spectaculaire, ambivalente et étrange, le grotesque moderne selon Kayser frappe surtout par son aspect menaçant et s'apparente davantage à un processus d'aliénation, de désordre et de destruction, contrairement au grotesque régénérateur et libérateur chez Bakhtine. L'esprit positif, l'exubérance et la vitalité qui accompagnent le grotesque joyeux de ce dernier sont ici perdus au profit d'une réinterprétation essentiellement « lugubre, terrible, effrayante »<sup>1249</sup> convenue par les sentiments de peur, d'angoisse et d'effroi qui marquent les créations modernes. Les spécialistes évoquent, en effet, les mouvements de « frustration et [de] réduction »<sup>1250</sup>, « [de] fuite, de rétrécissement, [de] repli sur soi, [d']extinction »<sup>1251</sup>, bref d'aliénation, « de désintégration »<sup>1252</sup> et d'anéantissement qui soutiennent le grotesque moderne :

[...] son analyse [de Kayser] présente quant à elle le grotesque comme le fruit d'un sentiment de perte de familiarité du monde, celui-ci se déroband soudain à l'entendement. Il s'agit donc d'un phénomène inséparable de la perception de l'étrange, de la perte de sens de l'existence et de l'univers. Ce grotesque est en quelque sorte le fruit d'une sensibilité exacerbée, presque malade, qui conduit à l'angoisse devant un monde devenu étranger et par là même inquiétant, face à l'irruption au sein d'un univers familier de l'incompréhensible ou de l'innommable [...] il est compris comme relevant plutôt de la froideur et des forces de mort, le maître mot de cette esthétique étant non plus grossissement mais exténuation<sup>1253</sup>.

---

<sup>1248</sup> ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1249</sup> IEHL, Dominique, *op. cit.*, p. 56.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1251</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p.36.

<sup>1252</sup> IEHL, Dominique, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1253</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 36.

L'approche de Kayser inscrit donc le grotesque dans une logique de négation. Il est essentiel de souligner que sa théorie insiste sur l'idée de l'*étrange* compris comme cette altérité qui fait irruption dans l'univers familier fissurant sa stabilité sous le poids de l'angoisse et de la crise du sens qui naissent à la vue de l'inconcevable, de l'abject. C'est dans ce sens que Kayser propose de considérer le grotesque comme étant l'objectivation du « ça »<sup>1254</sup>, cette chose du dehors qu'on ne peut nommer et qui surgit avec fracas dans notre monde. Dans cette perspective, le grotesque est fondamentalement l'Autre, c'est-à-dire, l'anormal, l'impur, le monstrueux, l'indéterminé et c'est la raison pour laquelle le théoricien allemand estime qu'il est intimement lié à l'innommable et à l'inconcevable :

Mais qui provoque l'aliénation du monde, qui annonce sa présence écrasante ? C'est maintenant seulement que nous prenons conscience de la profondeur ultime de l'horreur qu'inspire la transformation du monde. Ces questions demeurent sans réponse. Des monstres apocalyptiques surgissent de l'abîme, les démons s'immiscent dans notre monde. S'il était possible de nommer ces forces et leur donner une place dans l'univers, le grotesque perdrait ses traits fondamentaux [notre traduction]<sup>1255</sup>.

Le sentiment d'une « inquiétante étrangeté » traduisant une atmosphère de trouble et de danger est un aspect essentiel de la théorie de Kayser qui postule que « le grotesque c'est l'étrangeté qui s'empare de notre monde. (The grotesque is the estranged world) »<sup>1256</sup>. Autrement dit, c'est tout l'univers familier qui est brusquement transformé en un espace hostile :

Il y a un changement qui affecte l'univers familier, une métamorphose qui intervient soudainement alors qu'on ne s'y attend guère. C'est que le grotesque [...] produit irrémédiablement un effet d'effroi et de terreur : tous les repères habituels en viennent à faire défaut [...], le sol ferme se dérobe soudain sous nos pieds [notre traduction]<sup>1257</sup>.

Les manifestations qui engendrent ces sentiments de peur et d'horreur sont notamment celles relevant de l'ordre du bizarre, du surnaturel et du « monstrueux », c'est-à-dire tout ce qui a trait à la laideur, l'abjecte, le difforme, l'altérité, etc. L'imagerie

<sup>1254</sup> WOLFGANG, Kayser, *op. cit.*, p. 185 : « We have discussed such instances in connection with Bosch and E. T. A. Hoffmann. What intrudes remains incomprehensible, inexplicable, and impersonal. One could use another descriptive phrase and characterize the grotesque as the objectivation of the 'It', the 'ghostly' 'It' which [can be] defined as the third meaning of the impersonal pronoun ».

<sup>1255</sup> « But who effects the estrangement of the world, who announces his presence in this overwhelming ominousness? Only now do we plumb the final depth of the horror that is inspired by the transformed world. These questions remain unanswered. Apocalyptic beasts emerge from the abyss; demons intrude upon us. If we were able to name these powers and relate them to the cosmic order, the grotesque would lose its essential quality », *Ibid.*

<sup>1256</sup> ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 116.

<sup>1257</sup> KAYSER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 185.



grotesque moderne se donne donc à lire comme l'émergence d'un monde irrationnel et potentiellement dangereux. Nourrie par l'horrible et l'informe, elle donne à voir un univers vacillant où tout tend vers la désintégration, la dégradation et la mort. Rosen décrit la théorie de Kayser comme une « vision désenchantée de l'existence »<sup>1258</sup> où les forces démoniaques sont à l'œuvre. Cette lecture est partagée par Astruc qui évoque un art travaillé par « la froideur et des forces de mort »<sup>1259</sup> avec notamment l'élément du monstrueux qui s'impose comme « le trait le plus constant et le plus significatif »<sup>1260</sup> de l'angoisse qu'exprime le grotesque moderne.

Les deux approches antithétiques de Kayser et Bakhtine reflètent bien la nature complexe du grotesque qu'Iehl, Rosen et Astruc ne manquent pas de rappeler. Ainsi, son hétérogénéité, ses contradictions, son ambivalence profonde contribuent à sa nature « évasive »<sup>1261</sup>, « indéfinissable », « insaisissable », faisant une notion rebelle à toute définition stricte. Cependant, la récurrence de traits spécifiques laisse voir une structure fondamentale stable qui permet de repérer l'art grotesque en dépit des mutations qu'il peut connaître d'une ère à l'autre. Enfin, si cette « essence immuable qui lui permet de se maintenir, et de maintenir son unité »<sup>1262</sup> démontre son caractère transhistorique, l'écart entre les théories des deux penseurs suggère toutefois la nécessité d'un exercice de mise à jour ou de réévaluation selon les périodes et les contextes concernés. En ce sens, la partie suivante identifiera les traits fondamentaux de la catégorie avant de proposer quelques nouveaux éléments d'approche inspirés par les récents travaux d'Astruc et de Mbembe. Ceux-ci nous permettront d'interpréter l'imagerie grotesque à l'époque contemporaine et en particulier selon une perspective africaine.

---

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1259</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 36.

<sup>1260</sup> ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 115.

<sup>1261</sup> IEHL, Dominique, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1262</sup> *Ibid.*, p. 17.

## 8.1.2. Sens et non-sens du grotesque

### 8.1.2.1 Traits et critères définitoires

Dans sa tentative de situer le grotesque, Astruc s'est inspiré des propos de Labou Tansi dans l'avertissement de *L'État honteux* :

J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte à appeler les choses par leur nom [...]. Il n'y a que Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand : mais mon livre à moi, je me bats pour qu'il saute aux yeux [nous soulignons]<sup>1263</sup>.

Pour le chercheur, l'essence même du grotesque est à chercher dans les idées que convoquent les mots et expressions « crier », « appeler les choses par leur nom », « sauter aux yeux du lecteur » et « obliger le monde à accoucher de lui-même ». En ce sens, le grotesque se présente comme un art qui « engage tout ensemble un rapport au monde, un rapport au langage et un rapport au lecteur extrêmement particuliers »<sup>1264</sup>.

Par ailleurs, les spécialistes du domaine soulignent de façon unanime son opacité qui le rend rebelle à toute définition stricte. Ce flottement permanent participe de l'expérience même du grotesque qui est, dans un premier temps, compris comme étant essentiellement caractérisé par sa dimension insaisissable :

Parce qu'il résiste à l'interprétation, le grotesque apparaît toujours comme un domaine où s'exprime une forme d'irrationnel ou du moins d'inintelligible. Par là même celui-ci reste en grande partie enfermé dans son statut de phénomène hermétique et donc marginal<sup>1265</sup>.

Son aspect indéfinissable n'empêche cependant pas d'isoler des traits majeurs qui permettent de le situer de façon globale : l'étrange, l'anormal, l'excès, l'informe, le monstrueux. Ces traits font ressortir sa dimension spectaculaire qui est un élément clef sur lequel nous souhaitons nous attarder, car il est au cœur de nos fictions.

---

<sup>1263</sup> LABOU TANSI, Sony, « Avertissement » à *L'État honteux*, Paris : Seuil, 1981. Extrait cité par Rémi Astruc, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1264</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, 8.

*Le grotesque : un spectacle, « un effet »*

Le spectaculaire est au centre du mécanisme du grotesque. Astruc le confirme en le qualifiant comme « un type de spectacle »<sup>1266</sup> qui repose sur le principe de l'excès et de la démesure. Il s'agit de donner à voir et à ressentir en exploitant sa propension à l'outrance qui constitue son support langagier. Le destinataire est ainsi confronté à des créations singulières qui bousculent son imagination, sa perception de la réalité et donc ses repères usuels. Renversé, provoqué, déformé, travesti, le « normal » et le « familier » cèdent la place à un monde spectaculaire où l'hybride, l'informe, l'extravagant, et « l'anormal » qui est engendré dérange, déstabilise, surprend, voire choque.

Pour Astruc, la « théâtralité » du grotesque se dévoile dans l'idée de l'image qui « flirte » avec le lecteur. Et il insiste sur le fait que l'image grotesque (picturale ou littéraire) n'est pas une « simple représentation imagée » ; elle « fonctionne sur le mode de la *krisis*, ce point culminant qui, une fois atteint, marque le passage à un autre 'état' »<sup>1267</sup>. Cela correspond au moment où le destinataire ressent quelque chose de l'ordre qui est de l'ordre du rire, du vertige ou de la nausée. Les « évocations grotesques » sont donc remarquables « par la puissance de leur impact qui vient du fait qu'elles fixent un moment d'épiphanie »<sup>1268</sup>.

Un autre point important que relève le chercheur est que « le sens n'est pas premier »<sup>1269</sup>. On est davantage dans l'émotion, le ressenti, ou du moins, la « sensation », car le grotesque est avant tout « un effet de sensation »<sup>1270</sup> qui perturbe la tranquillité du récepteur. Le spectacle étrange, insolite, effrayant ou monstrueux qui s'offre à lui le trouble, le fascine ou le choque fortement :

La marque du grotesque serait plutôt à rechercher du côté d'un *je ne sais quoi* de l'ordre de l'effet presque physique produit sur le lecteur : un frisson, une sensation de vertige qui peut aller jusqu'à la nausée ou le haut-le-cœur et s'accompagner éventuellement de rire. [...] En tant qu'effet le grotesque ne s'inscrit donc pas nécessairement de manière évidente et concrète dans le discours. Pour que celui-ci soit présent il faut que s'opère avant tout un

---

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1268</sup> *Ibid.*

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1270</sup> *Ibid.*, p. 31.

transport de sens qui bouscule ou émeuve le lecteur et le porte jusqu'à un sentiment de malaise et/ou jusqu'au rire<sup>1271</sup>.

Si le spectaculaire et le sensationnel sont au cœur du phénomène grotesque, sa propension en faveur des logiques excessives, voire extrémistes, nous semble, de ce fait, aller de soi. On trouve ainsi dans le texte grotesque un certain nombre d'éléments qui semblent indispensables à sa composition telles les figures de l'excès (l'hyperbole, l'exagération, l'accumulation, l'hypotypose) et du monstrueux (le laid, l'informe, le difforme). Une fois réunis, ces éléments donnent lieu à des images fascinantes et il ne reste plus qu'à y ajouter l'élément de l'étrange (l'anormal, le fantastique, l'hybride,...) qui contribuera à produire des mondes aux contours extravagants, bref, des représentations particulières du réel. L'étrange, de ce fait, apparaît comme un trait incontournable.

### *L'art de « l'inquiétante étrangeté »*

Le grotesque est un monde singulier où tout relève de l'ordre de l'anormal et de l'inhabituel. L'étrange parcourt les manifestations grotesques à la fois dans les travaux de Bakhtine et de Kayser et il est à la source du trouble ressenti chez le destinataire. Si Kayser nous familiarise avec l'univers hostile du grotesque, nous sommes davantage habituée à son association avec le rire. Chez le sémiotique russe, il est proche des notions de l'ambivalence, de dynamisme, de la métamorphose et chez le critique allemand, il plus négativement chargé, se rapproche davantage de l'idée du monstrueux, de l'aliénation et de l'insécurité. C'est l'aspect majeur du grotesque moderne qui génère la vision d'un monde à la dérive alors que le grotesque de Bakhtine revêt, en plus de son principe destructeur, un principe positif et régénérateur.

Le lien qu'il entretient avec ces deux mondes opposés indique qu'il peut s'inscrire dans le registre comique tout comme il peut relever du registre sérieux et tragique. On peut alors parler de deux grandes variétés du grotesque : celui du risible et de l'horrible où l'on rencontre tantôt le rire grotesque, tantôt le grotesque de l'étrange, ou encore le grotesque de l'absurde ou de l'horreur. Mais qu'il relève du comique ou d'un grotesque tragique et horrible, il importe que dans les deux cas, le sentiment d'une *inquiétante étrangeté* soit

---

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 32.

palpable et c'est cet élément de l'étrange – compris aussi comme l'anormal, l'inhabituel, l'absurde – qui se présente comme le trait majeur du grotesque.

Intéressons-nous maintenant à l'évolution du langage grotesque dans les créations littéraires africaines qui révèlent un lien fort avec cet art singulier qui prend ses racines dans les sociétés occidentales. Si la présence de ce langage démontre la dimension atemporelle mais aussi « aculturelle » du grotesque, elle est aussi révélatrice de l'angoisse des écrivains. Car le grotesque, nous semble-t-il, se déploie précisément là où surgit et s'installe l'anarchie.

#### **8.1.2.2 Les cultures officielles et la production sociale du grotesque en Afrique**

L'esthétique grotesque occupe une place importante dans la pratique littéraire africaine contemporaine. C'est notamment à partir de l'œuvre de Labou Tansi travaillée par l'excès, la fantaisie, le carnavalesque, l'hybridité, l'absurde, le burlesque, le monstrueux, le surnaturel,..., qu'elle la pénètre de façon notable. En représentant les aberrations de son univers à travers le prisme déformant du grotesque, l'écrivain congolais a privilégié un langage singulier qu'on pourrait décrire comme une « écriture-choc » ou une « écriture-cri » dont la visée est de secouer le lectorat afin de, comme le dit l'auteur lui-même en 1981, le sortir de sa torpeur.

Si l'écriture originale de Labou Tansi trouve, en partie, ses sources dans les littératures latino-américaines, les profonds bouleversements et les situations de violence qui accompagnent la période post-coloniale ont sans aucun doute favorisé l'essor de l'art grotesque. Celui-ci est compris ici comme l'expression d'une « conscience aiguë du scandale de la différence et du changement » ou comme un « cadre moyen pour penser l'altérité [... et] la transformation du monde »<sup>1272</sup>. Les écritures grotesques que promeuvent les littératures africaines exprimeraient donc un malaise devant l'incertitude et le désordre ambiants, mais elles se présenteraient aussi comme des discours contestateurs originaux mêlant l'absurde, le comique et le tragique. Dès lors, ces écritures connaissent une popularité grandissante auprès des écrivains, en particulier le grotesque joyeux qu'affectionne Labou Tansi.

---

<sup>1272</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 60.

Aujourd'hui encore la production du célèbre écrivain congolais demeure une référence incontestée de la critique lorsqu'il est question de grotesque. Les créations d'écrivains tels Kourouma, Waberi, Raharimanana, Efoui, Couao-Zotti et Ngandu, pour ne citer qu'eux, démontrent la place importante qu'a prise cette esthétique de la marge. Mais elle ne s'explique pas uniquement par les raisons évoquées plus haut, car elle trouve également ses sources dans le caractère ubuesque des régimes post-coloniaux qui a nourri l'imaginaire des écrivains. C'est du moins le constat que nous faisons à la suite des travaux de Mbembe qui propose une lecture politique des sociétés africaines à partir de la notion du grotesque.

Pour rappel, *De la postcolonie* affirme en effet que « *l'obscénité grotesque* » fait partie intégrante « de l'identité propre des régimes de domination en postcolonie »<sup>1273</sup>. Par cette expression, son auteur fait référence à cet « art spécifique de la démesure »<sup>1274</sup> qui caractérise les modes de gouvernance et de vie d'une partie importante des dirigeants dans les sociétés contemporaines. S'appuyant notamment sur l'exemple du Cameroun, il explique que *l'obscénité grotesque* de la culture officielle se donne à voir non seulement dans son mode de gouvernance qui repose sur le principe domination absolue, mais aussi dans l'exubérance de sa mise en scène et dans sa luxure. Pour Mbembe, l'ordre phallocentrique révèle un goût prononcé pour le faste, la somptuosité et l'exhibition. Il aime se donner en spectacle à travers des discours-fleuve grandiloquents qui exploitent « une stylistique de la démesure et de la disproportion »<sup>1275</sup>, il se plaît à festoyer, se goinfrer et à posséder des femmes (le critique évoque ici ce qu'il nomme les « droits de cuissage illimités »). Autrement dit, l'ordre phallocentrique se caractérise par son obsession de l'apparat, des grandeurs et des orifices. Le commandement, en postcolonie, nous dit Mbembe, « est d'un tempérament luxurieux. Fêtes, cérémonies et réjouissances constituent, à cet égard, deux modalités privilégiées par lesquelles il s'exprime »<sup>1276</sup>. Et c'est dans cet « univers de l'auto-adoration » et de l'excès en tout genre des cultures officielles que Mbembe situe « l'obscénité

---

<sup>1273</sup> MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 142.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1275</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 146. Par ailleurs, notons que cette dimension de l'excès et de la jouissance qui caractérise son mode de fonctionnement est également traitée par Chabal & Daloz (1999) qui remarquent que pour certains leaders politiques, le pouvoir signifie surtout « richesse, prestige, gardes motorisées, fanfares, honneurs, commandement [...] et manifestations festives » CHABAL, Patrick ; DALOZ, Jean-Pascal, *op. cit.*, p. 101.

grotesque ». Celle-ci est produite par le « Haut »<sup>1277</sup> et constitue ce qu'il qualifie comme étant « la banalité du pouvoir » post-colonial :

Par banalité du pouvoir, nous entendons aussi cet élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque que Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures non officielles, mais qui, en réalité, est constitutif à la fois de tout régime de domination et de toute modalité de sa déconstruction ou de sa ratification<sup>1278</sup>.

Le constat qu'il fait s'observe également dans la production littéraire qui met en scène, par le biais d'une écriture grotesque, le monde absurde et ubuesque du pouvoir post-colonial. On comprend alors pourquoi le politologue insiste pour rappeler que l'élément grotesque n'est pas uniquement le fait des cultures non officielles tel qu'on peut le voir dans la théorie du réalisme grotesque de Bakhtine<sup>1279</sup>. Et c'est en ce sens que ses réflexions sur l'esthétique de la vulgarité dans l'Afrique contemporaine nous semblent utiles pour éclairer les représentations grotesques dans notre corpus.

---

<sup>1277</sup> *Ibid.*

<sup>1278</sup> *Ibid.* Pour une lecture approfondie de la question de la « banalité du pouvoir » en postcolonie lire De la postcolonie, en particulier le chapitre 3 « Esthétique de vulgarité », pp. 139-186.

<sup>1279</sup> Par ailleurs, il fait bien de remarquer que l'élément d'excès et de jouissance est un trait général de la production du pouvoir. Notons toutefois que cette démesure dont parle le chercheur pour le pouvoir en général nous semble particulièrement visible dans les États de type dictatorial, autocratique et ultra-autoritaire ; dans bien d'autres cas, par exemple dans les démocraties occidentales et ailleurs, elle se maintient davantage à l'abri du regard populaire, et sur certains aspects ne rutilé pas autant que de nombreux régimes post-coloniaux. MBEMBE, Achille (2000), *op. cit.*, p. 149.

## 8.2. L'art grotesque pour peindre l'expérience guerrière

### 8.2.1. Le grotesque exprime un monde à la dérive

Le grotesque frappe par sa dimension transgressive. Il se donne alors à voir comme le chaos qui jaillit et s'installe avec fracas. Rosen précise qu'il provoque une tension entre la marge et le centre, bousculant ce dernier, au point de le renverser. En ce sens, nous pouvons dire que c'est une brèche ou une faille dans un système établi qui semble encourager l'essor du monstrueux, de l'anormal, de l'irrationnel<sup>1280</sup>.

Diverses études menées, notamment celles prenant en considération divers contextes culturels, indiquent que le langage grotesque est une réaction aux bouleversements des sociétés en mutation profonde<sup>1281</sup>. Ainsi, Véronique Sternberg-Greiner y voit l'expression de la « dégradation de l'humain »<sup>1282</sup>. De son côté, Georges Minois avance qu'en tant « [qu'] instrument d'art, vision déstructurée du monde, mais construction aussi d'un univers voulu total », le grotesque « constitue l'instrument efficace d'une analyse, lucide, parfois risible, mais cruelle, de l'homme absurde de tous les temps »<sup>1283</sup>. C'est un point de vue partagé par Astruc qui observe une relation étroite entre le temps du chaos social et le déploiement du grotesque. À titre d'exemple, il évoque le « regain d'intérêt »<sup>1284</sup> pour cet art au XX<sup>e</sup> siècle, période tristement connue pour ses grandes tragédies humaines allant de la Première Guerre mondiale au génocide au Rwanda :

Ainsi les expériences de la perte du sens, du monde devenu fou, de l'absurde, du chaos, les expériences de l'abandon, de l'impuissance, de la dépossession de soi et de la possession par l'Autre (la société, le monde, les idéologies, les habitudes, la bureaucratie, etc.), les expériences de l'inhumanité, de la cruauté et de la démesure, sont ce socle sur

---

<sup>1280</sup> Bien que la complexité et l'opacité du grotesque ne permettent pas d'avancer des certitudes à ce sujet.

<sup>1281</sup> Sur ce point, voir ASTRUC, Rémi, *op. cit.*

<sup>1282</sup> STERNBERG-GREINER, Véronique, *op. cit.*, p. 228.

<sup>1283</sup> MINOIS, Georges, *op. cit.*, p. 82.

<sup>1284</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 18.



lequel s'est développée et diffusée une sensibilité nouvelle qui a envahi l'esprit des hommes du XXe siècle et a contribué à produire en retour des œuvres du grotesque moderne<sup>1285</sup>.

Le temps de l'absurde que représenterait le siècle écoulé aurait nourri l'essor du grotesque contemporain. Ce constat conduit l'auteur à considérer le langage grotesque comme l'expression d'une vision du monde ; le lieu d'une réflexion sur le monde où il est question « du Pur et de l'Impur, de l'humain et de l'inhumain, de l'être et du non-être »<sup>1286</sup>.

C'est dans la perspective de traduire l'absurde, l'inconcevable, l'impensable que le grotesque occupe une place prépondérante dans notre corpus, car les violences en tant que temps de chaos sont vécues comme une monstruosité qui ébranle l'ordre social. En avalisant le lien entre le chaos social et l'émergence d'un art de l'excès et de l'absurde, il n'est guère étonnant de constater que nombre d'intellectuels et d'écrivains ont produit des créations mettant en scène des univers extravagants et des créatures horribles (qu'elles soient humaines, végétales ou animales). Il en est de même dans le cas de nos écrivains.

### 8.2.2. Grotesque et fictions de guerre : perspectives

La majorité des ouvrages figurant dans notre corpus se signale par un assemblage d'images fortes de scènes troublantes et apocalyptiques. C'est précisément dans ces tableaux sombres que nous retrouvons une représentation du continent africain à partir du lieu de la mort tel que Mbembe l'évoque dans ses travaux. Nos auteurs poursuivent cette réflexion sur la mort dans les sociétés subsahariennes contemporaines en peignant la décomposition et l'anéantissement de la vie à travers des tableaux captivants où la folie, l'absurde, le chaos et la pourriture se donnent à voir et à ressentir. Et les textes d'Efoui, de Ndjekery, de Kourouma, de Dongala, de Waberi, de Kodja-Ramata, de Zanzala, de Sehene, de Yémy et de Ngandu<sup>1287</sup> illustrent particulièrement bien cette reconstruction bouleversante des divers espaces dans lesquels évoluent les personnages.

---

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1286</sup> *Ibid.* p. 264.

<sup>1287</sup> *La Polka* (1998) ; *Sang de kola* (1999) ; *Allah n'est pas obligé* (2000) et *Quand on refuse on dit non* (2004) ; *Moisson de crânes* (2000) ; *Transit* (2003) ; *Les enfants de la guerre* (2005) ; *Le feu sous la soutane* (2005) ; *Les « démons crachés » de l'autre république* (2007) ; *Tarmac des hirondelles* (2008) ; *En suivant le sentier sous les palmiers* (2009).

Nous verrons ainsi, au cours de notre analyse, l'intégration des marqueurs du grotesque essentiellement à deux niveaux : a). L'espace, c'est-à-dire au niveau du lieu ; b). Le sujet en guerre. Les personnages fictionnels évoluant dans des espaces en décomposition, ces lieux de la mort constituent la première porte d'entrée dans l'univers de la représentation grotesque de l'expérience guerrière. La prochaine étape nous conduira ensuite à nous focaliser sur la représentation de l'individu, analyse qui dévoilera que le sujet en guerre est avant tout aliéné et dépossédé tant dans son psychisme que sur le plan corporel. Il est un non-sujet qui est dépeint à partir de son ombre ou de son enveloppe charnelle dont la difformité, la laideur et l'état permanent de dégénérescence le rangent du côté des êtres monstrueux et des morts-vivants. Dans les deux cas, nous verrons que les personnages sont pris dans un univers qui leur est devenu totalement étrange et incohérent. L'oppression est constante, l'aliénation a pris possession des lieux et les corps sont soumis à la logique du chaos. Les peintures ténébreuses des lieux fantômes, des habitations éventrées et des corps laids et malades traduisent avec force le décrochage des personnages confrontés aux conflits meurtriers et destructeurs.

Notons, enfin, qu'il s'agira ici de la première étape de notre exploration de la représentation grotesque du corps. Celle-ci se poursuivra dans le dernier chapitre avec l'écriture carnavalesque et scatologique du corps qui dévoile une nouvelle dimension de la violence dans la figuration des événements traumatiques.

### 8.2.3. Géographie de la guerre : grotesque et poétique de l'aliénation

#### 8.2.3.1 La topographie du grotesque comme espace de crise

Nous souhaitons ici nous arrêter sur la représentation de l'espace chez quelques auteurs qui confrontent le lecteur à une peinture originale de l'environnement dans lequel évoluent les personnages. Avec leur structure imposante, leur apparence saisissante, les « territoires grotesques »<sup>1288</sup> sont aisément repérables et laissent voir l'empreinte de l'esthétique grotesque. Le lecteur contemple ainsi la création de milieux de vie dont la peinture se signale par l'exploitation d'un art de la disproportion, du laid (notamment les sous-catégories de l'informe et du difforme) et de la décomposition (ruines et décombres). L'écriture excessive (personnification, hypotypose, figures de l'accumulation, hyperbole, répétition,...) qui les accompagne accentue leur monstruosité.

En nous appuyant notamment sur *Sang de kola*, *Charly en guerre*, *Le feu sous la soutane*, *Tarmac des hirondelles*, *La Polka* et *En suivant le sentier sous les palmiers*, nous observons une peinture singulière des lieux et des paysages qui laisse voir sous divers angles les marques de l'imagerie grotesque. Par rapport aux autres fictions figurant dans notre corpus, ces textes se consacrent de façon significative à la description des lieux. L'on note en particulier la récurrence des portraits de la ville, du village ainsi que du milieu naturel (végétation, brousse). La représentation grotesque de l'environnement physique semble être un moyen de traduire de manière percutante et originale la désintégration de la vie dans les zones traversées par les conflits. La construction spatiale s'illustre par l'inesthétique, un jeu de transgression des frontières (réel vs surnaturel ; humain vs animal vs végétal,...) sans oublier une certaine propension à l'excès. Ainsi, les endroits décrits se distinguent par leur laideur, leur état de dégénérescence et la curieuse et menaçante atmosphère qu'ils dégagent.

C'est ainsi que l'on voit les personnages évoluer à l'intérieur de lieux étranges, hostiles, voire effrayants : villes et habitations immondes et désintégrées, paysages dénaturés, végétations asphyxiantes et des brousses ténébreuses. Sur le plan symbolique, ils

---

<sup>1288</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 153.

ressemblent à des sépultures abritant une humanité à la dérive. Et au niveau de la narration, la description captivante de ces espaces marginaux perturbe avec les effluves envahissants de pourriture et de mort. Les tableaux figent le récit pour forcer le regard du lecteur à « contempler » la désolation d'un temps en état de décomposition, lui permettant ainsi de mesurer autrement l'impact de la guerre. Nous verrons que les lieux, travaillés par une poétique de la désintégration, s'inscrivent sous le signe de la marge et constituent un espace déviant qui participe activement au processus d'aliénation.

#### 8.2.3.1.1. Le jeu de l'informe et du difforme

##### *La cité de Port-Hary dans Charly en guerre*

Notre premier exemple est tiré du roman de l'écrivain béninois Couao-Zotti, *Charly en guerre*, qui met en scène des espaces et des lieux qui sont, avant tout, un écho du désœuvrement. Les personnages sont condamnés à un environnement aride à l'image du village de John, un jeune combattant et compagnon de route du protagoniste, petit Charly, l'enfant-soldat. En dépit de la présence d'une mine de diamants censée assurer sa prospérité, le village, situé dans une « zone à risques », n'accouche que décombres et chaos : « maisons de fortunes [...], vieilles tôles », « vide [...], bruit et l'air chargé de fumée et de plomb »<sup>1289</sup>. Le champ lexical qui accompagne sa description témoigne du délabrement et de la dimension de vacuité des lieux. Cela apparaît de nouveau dans la description du camp de réfugiés où séjourne Charly, mais cette fois, le narrateur attire notre attention sur l'aspect informe des lieux qui, nous le verrons, est une caractéristique essentielle des espaces que mettent en scène nos textes :

Qu'est-ce qu'un camp de réfugiés ? Un immense terrain vague, un vaste champ sans contours, installé dans l'urgence et la précarité.

Qu'est-ce qu'un camp de réfugiés ? Une espèce de bourg, un gros village sans âme avec des tentes hâtivement dressés, des grappes de cases élevées dans la précipitation<sup>1290</sup>.

Érigé dans l'urgence et la « précarité » et décrit comme étant un « immense terrain vague », « un vaste champ », une espèce « de bourg, de gros village » « sans contours » et « sans âme », le camp fait ici figure d'espace flou, indéterminé. Sa dimension flottante le

<sup>1289</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 53.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, p. 25.

prive dès lors de toute fixité. Et d'une certaine façon, ce flottement met le camp hors du champ visuel, c'est-à-dire hors de l'atteinte du lecteur afin de le maintenir dans une sorte d'irréalité. Confronté à un lieu mouvant et informe, ce dernier, par conséquent, a des difficultés à saisir la matérialité de ce lieu construit sur une structure vaporeuse. Cette crise de la forme apparaît comme un topos récurrent dans les descriptions des lieux qu'en font les œuvres de notre corpus. Elle ressort d'une manière plus vive dans l'extrait suivant :

Port-Hary. Immense cité au ventre monstrueux. *Ville déstructurée, démembrée, émietlée.*  
Partout, des traces de combats et de pillages : *maisons détruites, immeubles calcinés,*  
*voitures brûlées, routes défoncées* [nous soulignons]<sup>1291</sup>.

Avec ses décombres et le chaos omniprésent, Port-Hary ne peut être pensé qu'en termes d'éclatement, de destruction et de déchéance. L'informe est convoquée à travers les adjectifs « déstructurée » et « démembrée » qui suggèrent un mouvement de déformation et d'effritement. Une fois encore, le lecteur peut observer une construction spatiale visant à traduire la crise de la forme et de la fixité dans les territoires traversés par des conflits. Ces derniers apparaissent, en effet, comme des zones de perturbations soumises à une mutation qui donne lieu à des figures asymétriques dégageant une certaine monstruosité.

Le jeu de l'informe et du difforme émerge comme une opération majeure dont le but premier vise la métamorphose soudaine de l'univers familier pour le rendre flou, insaisissable. C'est le cas ici pour Port-Hary qui émerge comme une chose immonde à travers une isotopie de la destruction (« déstructurée », « émietlée », « immeubles calcinés »,...) à laquelle se rajoute une personnification qui évoque un être désarticulé avec sa 'physionomie' défigurée, éclatée (« démembrée ») et son « ventre monstrueux ». Notons que cette figure participe de la poétique de l'excès et ici, elle a pour effet d'accentuer la monstruosité de Port-Hary qui évoque un corps mutilé. Au niveau scripturaire, le recours à une esthétique du fragment vise à renforcer l'atmosphère de destruction et de chaos en cours. Par ailleurs, avec les figures de l'accumulation (l'épithète et l'énumération en l'occurrence ici), elles créent une tension dans le texte suggérant ainsi le trouble et la sidération du narrateur devant cet espace de désolation.

*Louboulou et Ville Haute chez Mabanckou et Efoui*

---

<sup>1291</sup> *Ibid.*, p. 95.

Outre les traits de la laideur, l'espace dans nos textes de guerre se signale aussi par une propension à l'informe et au difforme. Tout se passe comme si le mouvement vers l'unicité et la fixité est rendu impossible réduisant les choses à l'éclatement et à l'instabilité, autrement dit à la dispersion, au flottement, à la désintégration et à l'effondrement. La confrontation de plusieurs extraits nous permet de retrouver des descriptions quasi-similaires. Ainsi, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Mabanckou dépeint le village déperissant de Louboulou, cette « terre de transit »<sup>1292</sup> qui rappelle quelque peu Port-Hary avec ses murs désagrégés, ses habitations éventrées et ses cases jetées ici et là côtoyant les immondices<sup>1293</sup>.

Ailleurs, dans *La Polka*, roman du Togolais Efovi, nous pénétrons dans une ville morte dans un contexte post-guerre. Ville-Haute fascine par sa laideur, sa décrépitude et son aspect spectral. C'est une cité au bord du gouffre depuis le passage de « cette chose que les journaux ont appelé les événements »<sup>1294</sup>. Le lien avec les conflits en Afrique, notamment avec les massacres au Rwanda nous semble ici évident, sans toutefois qu'ils soient explicitement nommés. Le roman raconte l'histoire de ce temps d'agitation qui se conjugue avec les ruines d'une ville dont on ignore le nom réel, mais qui est connue comme Ville-Haute, Capitale ou Port-Ségur-Golfe-de Guinée – autant de surnoms révélant l'atmosphère d'instabilité dans le texte. Comme Port-Hary et Louboulou, Ville-Haute est une aberration ; elle est un espace de mort composé de micro-lieux infâmes. Et l'originalité du roman est d'inviter le lecteur à découvrir la guerre et ses conséquences en pénétrant dans ses cavités et ses immondices. Ainsi, l'espace urbain, en tant que témoin de première ligne ici, se prête à parler des violences. C'est le constat que nous pouvons faire dès l'incipit dans la description quasi-apocalyptique de Ville-Haute :

Je suis assis, avec vue sur la rue immobile. Le regard s'arrête là, à l'amoncellement de décombres : pans de murs tombés avec portes et fenêtres et leurs armatures secrètes dénudées par le feu. Le *hasard* a épargné un poteau indicateur *tordu* dont la flèche pointe à présent vers le *ciel oblique*, insiste encore sur la direction place des Fêtes. *Il n'y a plus de place pour rien*. Prendre place est un réflexe perdu depuis qu'il n'y a plus de lieu fixe et

<sup>1292</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., p. 99.

<sup>1293</sup> « Louboulou est une étendue de terre rouge entourée de collines, avec un ensemble disparate de cases isolées les unes aux autres. Les immondices sur la grande place nous avaient rebutés dès notre arrivée. Les toits des habitations ont été, pour la plupart, éventrés par les vents de la saison sèche. Des carcasses d'animaux traînent par terre, sous l'œil intéressé des charognards. La végétation est recouverte de poussière jaune. Les arbres, penchés, balancent de frêles branchages qui effleurent le sol, avec des feuilles roussies par le soleil. L'horizon s'arrête vers les dernières cabanes du village », *Ibid.*

<sup>1294</sup> EFOVI, Kossi, *La Polka*, op. cit., p. 10.

dénommé où loger le corps à bout d'effort, plus de ces endroits bénis où l'on fait vœu de bombance [nous soulignons]<sup>1295</sup>.

Dans ce tableau, Ville-Haute, réduite à un amas de débris et détritiques rappelle les espaces de la mort que sont le camp de réfugiés et Port-Hary. Comme chez les deux précédents auteurs, le lecteur est invité à contempler un lieu en crise où tout semblant d'ordre, de fixité et d'unité paraît impossible (« pans de murs tombés », structures « dénudées », corps exténués). Les décombres ont envahi les lieux, le délabrement de l'espace physique est total et le sentiment de dépossession absolu<sup>1296</sup>. La ville est fondamentalement un lieu éclaté. Et ses contours chaotiques (« amoncellement de décombres »), ses débris et ruines qui s'empilent ici et là, ses objets déformés (« poteau indicateur tordu », « ciel oblique ») ainsi que le corps penché du narrateur rendent compte d'une poétique de l'informe. Nous la retrouvons dans le portrait de Ville-Basse, lieu d'origine du narrateur qu'il décrit ainsi :

Chaque maison levée l'a été dans l'acharnement du même désir de repos. Chaque maison semble n'être là que pour soutenir au moins quatre autres, partageant un clou, prêtant un pan de mur. La pierre viendra au secours de l'argile et du sable si la terre se dérobe. On a renforcé la terre pour renforcer les murs, et les barres de fer aux fenêtres [...]<sup>1297</sup>.

Ville-Basse, aussi appelée Saint-Dallas, est décrite un peu plus tôt comme l'ultime « déjection »<sup>1298</sup> de Ville-Haute « où rien de dur n'a été érigé, où il n'y a rien qui ne soit brisé, fragment, colmatage »<sup>1299</sup>. Elle apparaît comme une énième « ville cruelle » en Afrique si l'on reprend le titre du roman de Mongo Béti (*Ville cruelle*, 1954). Nous précisons ici que nos fictions abordent un thème cher aux littératures africaines : la ville comme lieu de crise. Dans *Manifeste d'une nouvelle littérature*, Patrice Nganang rappelle la place centrale qu'occupe l'espace urbain dans l'imaginaire africain où elle demeure, en effet, associée aux notions de crise, de désordre et de violence. Il insiste sur la permanence, encore à l'ère contemporaine, de « la définition de la ville comme étant l'espace nécessaire de la dérégulation : comme étant donc de l'ordre du chaos »<sup>1300</sup>. La dernière grande vague de conflits a certainement contribué à alimenter davantage l'imaginaire négatif des espaces

<sup>1295</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1296</sup> « Ville-Haute, elle, n'a jamais eu de nom propre [...]. Elle n'est ni pays de terre ni pays de mer. La terre y est sable coagulé [...] la mer n'y est qu'un port. [...] Elle fait semblant quand elle agite sa vie suspendue », *Ibid.*, p. 17.

<sup>1297</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1298</sup> *Ibid.*

<sup>1299</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1300</sup> NGANANG, Patrice, *op. cit.*, p. 263.

urbains africains. Si celui-ci rime avec « dérégulation », les événements de violence extrême l'ont repensé surtout en termes de lieux de mort. La ville telle qu'elle est représentée chez Efoui – mais aussi chez d'autres auteurs (Dongala, Kourouma, Mabeko Tali, Waberi, Sehene, Ilboudo) – évoque un espace de sépultures géantes. Des « crânes de mort » (Mbembe 2010) exhalant l'odeur de putréfaction des corps : « l'odeur de la mort planait déjà sur Kigali »<sup>1301</sup> nous dit la narratrice de *Murekatete*, roman de Ilboudo. Et dans un discours plus troublant, le narrateur du *Feu sous la soutane* fait le même constat : « Je respire à pleins poumons l'air frais de la brise matinale avant que la chaleur du jour ne la souille de l'habituelle odeur de cadavres »<sup>1302</sup>. Ville-Basse, Kigali comme d'autres espaces sont envahis par les effluves de la mort :

Ce matin, c'est l'odeur de la mort qui nous réveille. [...] Ca empest franchement et des nuées de mouches envahissent la maison ; elles couvrent tout, dans la cuisine, les salles de bains en passant par les chambres. Ces messagères de la mort nous ont intégrés à leur domaine de putréfaction<sup>1303</sup>.

La contamination est en effet totale. C'est ainsi que Ville-Basse, à l'image de Ville-Haute, rejoint la longue liste des lieux de dégénérescence. Elle émerge comme une structure massive abjecte avec ses maisons délabrées collées les unes aux autres dans la plus grande précarité et dans l'absence de tout esthétisme. C'est pourquoi nous ne manquons pas de sourire lorsque le narrateur évoque les noms « prestigieux » dont s'affublent les magasins comme dans une ultime tentative désespérée de voiler ou d'abjecter la crasse de la ville : « Place Vendôme, Épicerie Côte d'Azur, Blanchisserie Champs-Élysées »<sup>1304</sup>.

### *L'informe et le difforme ou l'irruption du chaos*

Les formes indéterminées et singulières que nous avons pu observer jusqu'ici indiquent un glissement récurrent vers l'informe et le difforme. Ces traits phares de l'iconographie grotesque suggèrent la transformation du monde qui est en cours par le biais du mouvement perpétuel qui les porte. Les lieux sont défigurés pour être transformés en des espaces négativement chargés, car ils correspondent davantage à des zones de mort. Le processus de déstructuration est donc à lire comme un déni de symétrie, autrement dit, un

<sup>1301</sup> ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, op. cit., p. 37.

<sup>1302</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p. 44.

<sup>1303</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1304</sup> EFOUI, Kossi, *La Polka*, op. cit., p. 16.



refus ou une impossibilité d'ancrage dans un système stable et ordonné. En ce sens, les contours flous, irréguliers et les structures tordues, entre autres, placent les lieux dans une certaine irréalité qui vise à exprimer un sentiment de dépossession, de désancrage et de décontextualisation que nous associons sans difficulté aux événements guerriers, car le temps de la guerre est synonyme d'errance, d'éclatement et de déterritorialisation.

Par son jeu de l'informe, le grotesque nous plonge dans la zone du nébuleux qui est l'antichambre de l'anarchie et de la crise du sens. Selon Rosen, cet élément du grotesque s'inscrit dans une « logique descriptive vouée [...] à la dérive »<sup>1305</sup>. L'informe, par son absence de traits définis ainsi que sa dimension extravagante qui le rend incompréhensible, confronte le lecteur à une réalité absurde et innommable qui est fondamentalement insaisissable. En partant de l'idée que nous vivons dans un monde où les humains aspirent surtout à donner forme et sens à leur univers, l'informe et le difforme se donnent donc à lire comme un processus de déformation et de destruction, un mouvement anarchique qui fait table-rase de toute idée de fixité, d'ordre et de logique pour laisser place à la confusion et l'incertitude.

Vus sous cet angle, les topographies informes correspondent aux personnages fictionnels dont l'identité est tout aussi instable, déstructurée et brisée que les lieux qu'ils côtoient. Ainsi, ils mettent en relief et renforcent le désancrage des individus noyés dans les foules informes, dans l'anonymat des victimes et des réfugiés de guerre, captifs d'un monde qui les échappe et où tout tend à la désagrégation. Dans le même temps, ces êtres broyés dans les flux migratoires, les camps et autres « espaces d'exception »<sup>1306</sup> cessent d'exister en tant qu'individu, le collectif prenant largement le dessus en temps de guerre selon la pensée de Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*<sup>1307</sup>. C'est ce que nous pouvons lire dans *La Polka* lorsque le narrateur, troublé, découvre l'état de dégénérescence de la ville :

Je voudrais dire comme je suis à terre. Le sable a pris la place de la rue et les hautes herbes ont pris celle des murs tombés et le tourbillon de poussière s'est calmé sur le cailloutis.

---

<sup>1305</sup> ROSEN, Elisheva, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1306</sup> MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 186.

<sup>1307</sup> CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1950 [1939].

Autour de moi les mêmes corps de femmes, d'hommes, d'animaux dans la même posture<sup>1308</sup>.

Le paysage d'un univers déchu engendré par les conflits émerge avec violence devant un narrateur visiblement médusé. Ce dernier est confronté à un univers qui lui est devenu étranger et ne lui offre plus de repères comme le montre avec force la première phrase de la citation. Le familier a cédé la place à ce qui est de l'ordre de l'anormal plaçant ainsi les personnages dans un tableau étrange et en pleine recomposition grotesque. L'idée de la rencontre avec l'inhabituel est explicitement mise en avant dans *La gazelle s'agenouille pour pleurer* de Kangni Alem dans la description de la ville de Tirana, un autre espace de dégénérescence :

Cette ville à l'aube, c'est le froid, la rosée...ce sont surtout les bruits suspects des ressorts de lit, les odeurs inénarrables qui vous accueillent au détour des maisons pipi, caca, gâteau...cadeaux matinaux d'une cité dont la jeunesse est malade du chômage, du sida et du parti unique, dans l'ordre, et inversement ! Cette ville à l'aube, c'était, enfin, les rencontres, prévisibles avec l'inhabituel<sup>1309</sup>.

Dans nos textes, cette rencontre avec l'anormal renvoie aux événements de violence. La guerre est ici pensée comme ce corps étranger qui menace l'équilibre social. Dans cette perspective, les lieux déformés et implosés symbolisent l'irruption de l'anarchie. Ils traduisent la crise du sens qui signale le passage des grandes tragédies. Ajoutons enfin que ce chaos est d'autant plus visible dans nos textes lorsqu'il est représenté par les images fortes des ruines et des décombres, mais aussi celles montrant une nature apocalyptique. Cette vision du monde dégénéré prend une dimension grotesque chez certains auteurs qui ont privilégié une poétique de décomposition. Associée à la poétique de l'informe, nous verrons que se déploie une écriture visant à transformer les espaces de vie en des zones de mort. Les « territoires grotesques » vont alors jusqu'à évoquer de véritables sépultures.

#### 8.2.3.1.2. La décomposition de l'espace

Les lieux de mort qui prolifèrent dans notre corpus nous rappellent, d'une certaine manière, les « crânes de morts » dont parle Mbembe dans le premier chapitre de *Sortir de la grande nuit* où est analysé l'espace africain indépendant comme étant « un lieu abritant le

<sup>1308</sup> EFOUI, Kossi, *La Polka*, op. cit., p. 15.

<sup>1309</sup> ALEM, Kangni, *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, op. cit. p. 36.

crâne d'un parent mort »<sup>1310</sup>. Cette lecture originale et quelque peu violente s'inscrit dans le contexte précis des individus tombés lors des luttes pour les indépendances en Afrique (l'auteur fait notamment référence au Cameroun). Selon Mbembe, les terres de plusieurs pays indépendants abritent des corps anonymes, oubliés ou ignorés par le pouvoir à travers « son refus de sépulture et de bannissement des personnes tombées lors des luttes pour l'indépendance »<sup>1311</sup>. En nous inspirant de l'image captivante du « crâne de mort » et de l'idée qu'il convoque, nous pouvons également voir les tableaux morbides des espaces déstructurés, et désintégrés dans nos fictions comme des lieux de la mort ; des « crânes de morts ». Ceux-ci renvoient précisément aux vies humaines anonymes tuées ou massacrées par milliers dans l'indifférence et l'impunité. Ainsi, à l'image des morts tombés pour les indépendances, de nombreuses victimes des conflits sont également dans l'attente de sépultures. Ces « crânes de morts » que représentent les « territoires grotesques » visent donc à suggérer l'omniprésence de la mort et la désintégration irréversible que provoque la guerre au sein de la société.

C'est dans ce sens que nous rejoignons la pensée d'Astruc quand il interprète les « territoires grotesques » comme un espace de décomposition. En suivant la pensée de Michel Foucault qui s'est intéressé à l'analyse de l'espace avec la notion d'« hétérotopie »<sup>1312</sup>, nous pouvons dire que le camp de réfugiés, Port-Hary et Ville-Haute s'inscrivent dans ce que le philosophe appelle une « hétérotopie de déviation », ces contre-espaces ou ces lieux d'exclusion que produit la société. Le temps de la guerre est propice à la création de telles « hétérotopies de déviation », espaces de crise grouillant de réfugiés, ces passagers anonymes qui font figures de rebuts de l'humanité.

<sup>1310</sup> Nous faisons ici référence au chapitre 1 de *Sortir de la grande nuit* : « A partir du crâne d'un mort. Trajectoires d'une vie », pp. 31-53. Dans ce texte « intimiste », le critique fait le récit de sa trajectoire personnelle et académique autour d'un rapport complexe et omniprésent de la mort. Nous retenons, en particulier, une phrase éloquente à propos du Cameroun indépendant qui a mis aux oubliettes les personnes disparues, tombées pour sa libération : « Au chevet de l'État indépendant gît [...] le crâne d'un parent mort » (*Ibid.*, p. 38). Cette phrase illustre selon nous la mort d'individus dans l'indifférence dans certaines régions en proie à des violences. Oubliés, occultés ou ignorés, ces morts et disparus anonymes peuvent aussi être vus comme des crânes gisant au nez de l'État. En transformant les espaces de vie en des lieux de la mort, nos écrivains concrétisent d'une certaine manière cette idée du « crâne d'un parent mort » au chevet des politiques qui sont directement liées aux conflits armés. MBEMBE, Achille (2010), *op. cit.*, p. 38.

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>1312</sup> Nous utilisons la notion d'hétérotopie telle que le philosophe la définit lors de sa conférence « Des espaces autres » en 1967, c'est-à-dire comme un lieu singulier concrètement repérable au sein de la société. Les hétérotopies sont « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». La conférence est disponible en ligne : <http://www.article11.info/?Des-espaces-autres-l-heterotopie>.

Cette vision du monde dégénéré est particulièrement forte dans *Tarmac des hirondelles*. L'espace urbain y est décrit comme un haut lieu de corruption, de perversion et de perdition avec ses réseaux de prostitution « allant des femmes aux enfants, sans occulter les jeunes hommes » et sa « barbarie instaurée »<sup>1313</sup>. Zangadiva est une ville en désagrégation, une « ville morte » en « pénurie de tout », peuplée de « cadavres grouillants de pupes et de vermines, viols en tout genre [...], une ville en pleine dégénérescence »<sup>1314</sup>. Muna, le narrateur enfant-soldat est amené à traverser ce lieu au cours de son périple :

J'avance maintenant vers la ville. Quelques oiseaux d'aurore quand même, qui passent en piailllements charognards me frôlant dans leurs menaçants zigzags, leurs circonvolutions à baffer. Quelques oiseaux d'horreur quand même, au matin naissant en cette Nation en liquéfaction.

Je chemine maintenant sur une piste asphaltée, sans lumière et déserte. À chaque bord, des cataphotes diffusent de la lumière rouge et liquide sous l'aurorale lune en ondée.

Le peu d'eau qui tombe n'assainira pas cette ville<sup>1315</sup>.

L'évocation des oiseaux étranges associés aux charognards, de la pénombre dans laquelle baignent les lieux, des rayons de lumière rouge sporadiques, du pays en liquéfaction, entre autres, concourt à créer un univers bizarre et menaçant. À l'évidence, nous pouvons voir le grotesque de Kayser qui est au cœur de l'atmosphère dépeint ici. Nous ne sommes pas indifférente au sentiment d'angoisse qui se dégage de la scène, et qui est accentué par les confidences bouleversantes du jeune narrateur qui, visiblement perturbé par l'environnement hostile et sinistre qui l'entoure, ajoute un peu plus loin que « les temps sont troubles » et que « la saison des morts »<sup>1316</sup> a commencé. Enfin, c'est en effet un spectacle de désolation qui s'offre à lui à son arrivée à Zangadiva :

En ce matin de Noël, je m'assis sur une pierre, dans le terrain vague à l'entrée de la ville de Zangadiva, et je contemplai la blessure. Tout était cassé, ruiné, crevassé, ravagé, tout était laid et paraissait infecté comme mon ventre. Un frisson me secoua désagréablement le corps et il en jaillit de la peur [...]. Dans la plupart des villes africaines, Noël, ainsi que toutes les autres grandes fêtes, est célébré dans une longue et déliquescence frénésie. Zangadiva me parut obéir au même schéma. Je croisais des *fêtards titubants* qui divaguaient à propos de tout, sauf d'un éventuel repos. Ils en voulaient encore. *Tant d'ombres* sous la lumière de cette Nation, tant d'incertitudes ! [...] Dans les rues, beaucoup d'*ombres vacillantes* semblaient vouloir prolonger indéfiniment cet instant [...], la précarité

---

<sup>1313</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 147.

<sup>1314</sup> *Ibid.*, pp. 146, 134, 139.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, pp. 135, 129.

des choses se humait dans l'air [...] je vis des militaires dans l'enceinte d'un débit d'alcools, qui levaient des toasts, buvaient et tiraient en l'air des rires quasi acharnés. Je me [...] réfugiai dans un autre établissement du même genre, à la droite, au bord du trottoir sale et encombré de tout. Je m'assis et personne ne me dit rien, tous me parurent en proie à l'hébétude alcoolique [nous soulignons]<sup>1317</sup>.

La description de la ville est travaillée ici clairement par une poétique de la décomposition. Notons dans un premier temps qu'elle est comparée à une plaie purulente telle l'infection qui consume le corps du narrateur (« tout [...] paraissait infecté comme mon ventre »). L'élément du monstrueux jaillit dans ce rapprochement singulier et engendre un sentiment de malaise. De plus, le champ lexical de la mort, du chaos et de la destruction que nous relevons à travers les expressions et mots tels que « blessure », « tout était cassé, ruiné, crevassé, ravagé, tout était laid », « ombres vacillantes », « trottoir sale », « hébétude alcoolique », etc., atteste de l'état général de désagrégation en marche. Enfin, attardons-nous sur le déchaînement collectif des corps chancelants en mal de réjouissance. Quel sens accorder aux scènes de débordement et d'excès de toute sorte que relève le jeune narrateur ? Si l'effervescence de la fête est généralement associée à un moment d'allégresse, il s'agit, dans ce cas précis, de ne pas y voir des manifestations de joie mais plutôt l'expression d'un malaise. Sur ce point, nous pensons notamment à la théorie de la fête que développe Caillois. *L'homme et le sacré* postule que la fête est certes « le temps de la joie », mais précise qu'elle est également « le temps de l'angoisse »<sup>1318</sup>. Ce point de vue est confirmé par le narrateur de *Tarmac des hirondelles* lorsqu'il indique que les incertitudes et « la précarité des choses se humait dans l'air ». Les visions des beuveries, les rires « acharnés » et l'agitation convulsée et désordonnée des corps que dépeint l'extrait sont donc davantage à lire comme les manifestations répondant à « une sorte d'impulsion de détumescence »<sup>1319</sup>. Ajoutons que d'autres textes évoquent également ces temps d'allégresse et d'ivresse durant la guerre. A ce propos, nous citons le narrateur de *La Traversée*, roman de l'écrivain congolais Henri Djombo, qui, dès l'ouverture, évoque les festivités permanentes dans tout le pays qui venait de sombrer dans la guerre :

J'allais chaque jour [...] flairer des informations sur les péripéties de la maudite guerre [...]. J'étais tantôt chez *Tantine Bambou*, tantôt à la *Marmite*, fréquentant toujours les restaurants et bars [...]. Chez Tantine Bambou c'était tous les jours la fête ! Le barman apportait les tournées promises et servait des chopes de bières d'un demi-litre [...]. Les gosiers

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1318</sup> CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, p. 130.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 133.

surchauffés attendaient d'ingurgiter le breuvage frais pendant que la mousse allait couvrir les moustaches d'une mince écume. [...]

La musique criarde des moments de fête en cette période de tristesse nationale ne faisait qu'ajouter au concert des voix excitées et enrôlées par la bière fraîche. Les danseurs et les danseuses chantaient à tue-tête en exécutant, au rythme des nouveautés musicales, les mouvements lubriques et les pas à la mode. On se défoulait, c'était la guerre. Les filles, l'argent la bière et la drogue entretenaient les esprits et animaient cette ambiance de fête<sup>1320</sup>.

Nous retrouvons, une fois encore, l'élément de l'excès qui est ici à interpréter comme une nécessité afin de maintenir l'illusion d'un semblant d'existence à un moment où le temps de la guerre use et détruit. La fête paraît, en effet, maintenir un simulacre de vie à un moment où celle-ci est en permanence menacée par la mort, et bien d'autres exemples dans nos fictions sont à relever à ce sujet.

Pour revenir à la poétique de la décomposition, citons comme dernier exemple l'incipit de *Sang de kola* qui met en scène de façon vive la désintégration du hameau de Yélileh afin d'annoncer les destructions sanglantes qui ébranleront à jamais la communauté qui y vit :

D'énormes nuages noirs, hirsutes et agités, filaient vers le couchant. Par moments, ils privaient la terre des rayons du soleil avant de laisser la pleine clarté du jour inonder la cinquantaine de cases jetées en pleine brousse dans un désordre qui n'avait d'égal que leur décrépitude criante. Flanquées de greniers éventrés et gangrénés par les termites, de séchoirs désarticulés, de poulaillers muets et d'étables sans vie, elles dressaient leurs murs lézardés sous des toits de paille coniques dont des pans entiers avaient depuis longtemps cédé à l'appel du sol. Des ruelles, simples traces de pas, serpentaient entre elles et les reliaient à l'artère principale, piste de latérite rouge constellée de nids-de-poule, de lambeaux de bitume et de monceaux d'ordures, qui était venue en droite ligne trouver au centre de la localité un point juste pour changer de direction. À l'endroit exact où la route se cassait en deux, se trouvait un puits. Sur sa margelle ébréchée, des vautours, impressionnants par leur envergure, s'étaient réunis, statufiés dans un silence et une solennité dignes d'un conclave.

Vu de n'importe quel angle, le hameau figé à l'heure de la sieste, avait l'air d'un tableau né des doigts d'un peintre tourmenté [nous soulignons]<sup>1321</sup>.

L'incipit accroche, notamment par le choix de l'auteur de décrire en longueur, avec force et en détail, le hameau dont le délabrement est si vivement représenté que le lecteur semble voir la scène devant lui, comme s'il était devant un tableau. L'idée d'un tableau

<sup>1320</sup> DJOMBO, Henri, *La Traversée*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>1321</sup> NDJEKERY, Noël Nétonon, *Sang de kola*, Paris : l'Harmattan, coll. « Encres noires », 1999, p. 9.

s'impose, par ailleurs, notamment avec la dernière phrase. La figure de l'hypotypose qui est à l'œuvre ici capture les moindres traces de brisure et d'usure pour en faire une description forte qui fige le récit dans la contemplation d'un environnement en totale décrépitude. Une isotopie de la mort et de la désintégration travaille les moindres recoins de l'extrait à travers les mots et expressions suivants : « désordre », « décrépitude criante », « greniers éventrés et gangrénés », « étables sans vie », « murs lézardés », « monceaux d'ordures »,... L'écriture réaliste nous fait pénétrer graduellement et sous différents angles dans un environnement physique en ruines, annonciateur du temps d'aliénation physique et psychique à venir pour les personnages. Il s'agit, en effet, de considérer la portée symbolique de ce tableau descriptif qui opère comme une première ouverture du récit. Le ton est donné avec les spectacles de laideur et de chaos qui plongent le lecteur dans une ambiance pesante. Et la vision des imposants « vautours » à l'air grave, rassemblés sur le rebord abîmé du puits, ajoute une tension supplémentaire en baignant l'atmosphère dans une certaine étrangeté. En cela, la structure grotesque présente dans l'extrait fait un clin d'œil au fantastique. On retrouve ailleurs de telles descriptions associant davantage la laideur, la désintégration et l'atmosphère bizarre, voire surnaturelle. Mais ajoutons que cela est particulièrement visible dans la peinture du milieu naturel qui, en ces temps de malheur, est soumis à un profond dérèglement qui le rend monstrueux, loin des clichés rassurants que projettent souvent la nature et ses éléments.

La sous-partie qui suit s'intéresse précisément aux descriptions de la nature, plus exactement au déchaînement des éléments du milieu naturel qui devient le moyen par lequel l'écrivain suggère la détresse et le chaos environnants.

#### 8.2.3.1.3. Déchaînement et métamorphose du milieu naturel

Outre les lieux construits par l'homme, le milieu naturel se présente comme un facteur oppressif dans nos textes. La décomposition de l'univers est visible dans les images captivantes d'une nature dérégulée devenue monstrueuse et qui accable les personnages. Ainsi, nous voyons chez Ngandu dans *En suivant le sentier sous les palmiers* la peinture d'un milieu naturel très menaçant. Dans ce roman, le langage grotesque qui relève essentiellement du grotesque de Kayser rejoint le fantastique pour donner lieu à une atmosphère davantage terrifiante. Par ailleurs, l'obscurité et la nuit apparaissent comme des forces malveillantes. Cette transformation subite et anormale des éléments de la nature

s'observe également dans d'autres fictions – *Sang de kola* de Ndjekery, *Charly en guerre* de Couao-Zotti ou encore *Détonations et folie* de Liss, entre autres – qui multiplient les visions d'une construction spatiale funeste. La mise en scène d'une atmosphère sinistre avec les éléments de la nature évoquant des forces maléfiques ou des créatures malfaisantes participe de l'assemblage grotesque du territoire comme étant un lieu d'aliénation.

Le soleil métamorphosé en une force tyrannique, destructrice est le premier point que nous abordons.

### *Soleil monstrueux*

Les textes attribuent au soleil une dimension nuisible. Il y a une réelle volonté chez certains auteurs de le représenter comme une créature infernale. Avec ses « rayons incandescents » qui s'abattent « avec fracas »<sup>1322</sup> sur les espaces de vie semant la désolation, le soleil s'impose comme une force implacable et monstrueuse comme nous le voyons dans les extraits suivants prélevés dans différents textes. *Sang de kola* évoque à plusieurs reprises les brûlures du soleil :

Le soleil est une grosse flamme suspendue dans le ciel. Les herbes jaunissent, les arbres perdent leurs feuillages lourds, les eaux se tarissent et les rues deviennent poussiéreuses. La terre, solidifiée par la chaleur, brûle sous vos pieds<sup>1323</sup>.

C'est une vision similaire que nous propose Couao-Zotti dans *Charly en guerre* :

Au-dessus de leurs têtes, le soleil [...]. On eût dit qu'il n'existait ici que pour assoiffer les hommes leur assécher la gorge, le ventre, le corps. Tous les jours, il se pointait à l'Est avec le même soupçon d'agressivité, arpentait le ciel avec la même charge enflammée, s'affaissait derrière la forêt avec les mêmes soupirs mélancoliques. Le soleil, disait-on, n'était pas l'astre ordinaire. C'était le diable qui pointait ses griffes pour en rajouter au désarroi des hommes<sup>1324</sup>.

L'écrivaine Liss dans *Détonations et folie* partage une vision similaire :

Le matin, l'ombre projetée par l'écran de verdure derrière eux avait été une oasis de fraîcheur qui les avait mis à l'abri du soleil. Puis celui-ci, avide, avait contourné ce rideau et

<sup>1322</sup> KONGBO, Benoît, *Sous les tropiques du pays bafoué*, op. cit., 2005, p. 12.

<sup>1323</sup> NDJEKERY, Noël Nétonon, *Sang de kola*, op. cit., p. 77. Voir également les pp. 15, 34, etc.

<sup>1324</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., pp. 25-26. Voir aussi p. 33, etc.



se dressait maintenant devant eux superbe, riant de les savoir à sa merci. Il dansait devant leurs yeux, se liquéfiant en mer de feu pénétrant par tous les orifices, grands ou petits, de votre corps, tétanisant votre volonté, votre patience, votre courage<sup>1325</sup>.

Citons également Justin Kpakpo Akue dans *John Tula, le magnifique* :

Le soleil qui monte haut dans le ciel, énorme et brûlant, les dessèche impitoyablement. L'espoir ne réveille en eux rien de particulier sinon une fuite constante en avant<sup>1326</sup>.

Mabanckou n'est pas en reste :

Le soleil, ce jour-là, apparut plus tôt, déversant toute sa canicule en début de matinée. [...] Mêmes les reptiles les plus agités de la forêt reposaient en cercle à l'ombre des arbres. Ils épiaient d'un œil dépité les flammes invisibles de cette étoile démontée qui consumait, par une sorte de caléfaction, les feuilles mortes. Nous entendions l'herbe geindre puis flétrir en l'espace de quelques minutes. Il aurait suffi d'une petite étincelle, d'un léger frottement de silex pour qu'elle prît feu<sup>1327</sup>.

Citons enfin cet extrait des *Enfants de la guerre* de Kodia Ramata où le soleil, interpellé par une voix désespérée qui évoque celle d'un prophète apocalyptique, est représenté comme un complice des horreurs perpétrées :

*Éclate encore, Soleil ! Nous sommes toujours en pleine guerre. Nous mourrons sous le feu de la vie, sous le feu de la mort comme meurent les hommes sans identité. Des corps pourrissent et sèchent dans la fumée de tes rayons. O soleil dont le sexe est invisible sans lunettes d'éclipse ! Des chiens dévorent la viande faisandée de leur maître. La putréfaction est maîtresse de l'atmosphère. Nous sommes devenus des animaux à la croisée de l'horreur et de l'immonde. Éclate encore. Soleil dont on ne peut plus voir la nudité [...]*<sup>1328</sup>.

On remarquera qu'une même vision négative du soleil relie les six extraits. Tous mettent en avant son avidité et sa fureur. Ainsi se dresse l'image d'un soleil impitoyable dont l'imposante « grosse flamme » pénètre tous les « orifices grands ou petits de votre corps » ; tel « le diable », il consume toute forme de vie » comme nous le voyons à travers les images captivantes des lieux en liquéfaction. Le motif récurrent du soleil destructeur que nous pouvons aussi voir dans d'autres textes vise à porter l'idée d'un monde en cours de désintégration qui s'inscrit dans l'opération d'aliénation de l'art grotesque. Les personnages

<sup>1325</sup> LISS, *Détonations et folie*, op. cit., p. 54.

<sup>1326</sup> AKUE, Justin Kpakpo, *John Tula, le magnifique*, op. cit., p. 59.

<sup>1327</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., p. 27.

<sup>1328</sup> KODIA-RAMATA, Noël, *Les enfants de la guerre*, op. cit., p. 86.

sont soudainement emportés dans un univers inquiétant et dont les nouvelles réalités semblent échapper à leur compréhension. Ils se retrouvent confrontés à un espace habité par des forces hostiles, voire dévastatrices. Sous le poids de ces menaces, les lieux ressemblent davantage à des territoires en sursis et on peut ajouter que la désintégration qui est en cours est intensifiée par la construction d'une atmosphère angoissante marquée par l'obscurité.

### *La prolifération des ténèbres : En suivant le sentier sous les palmiers*

En insistant sur la vision d'une omniprésence de la mort, de la prolifération des ténèbres et des forces démoniaques, le roman de Ngandu, *En suivant le sentier sous les palmiers*, cumule les tableaux saisissants et effrayants de lieux et de paysages. Au niveau de la construction spatiale, l'auteur affectionne notamment les lieux composés de végétation. Les descriptions du milieu naturel et du contexte rural (village) sont récurrentes. Si ceux-ci se voient souvent attribuer des valeurs positives et sont représentés comme des espaces d'abondance et de protection (terre nourricière = lieu de refuge et de régénération<sup>1329</sup>), l'écrivain ne se complait guère dans une représentation bucolique et idyllique de l'environnement physique. Les événements de guerre rendent de telles représentations impossibles. Ainsi, des tableaux sombres, entachés de sang, d'ombres malveillantes, de forces étranges invisibles d'où émerge un monde extérieur inquiétant et hostile rendent compte d'une mise en scène du lieu axée sur une poétique de la décomposition et de la mort.

On y voit, effectivement, les descriptions contrastées d'une végétation devenue un lieu de perdition ; une sorte de mouvoir d'où émergent les visions inquiétantes des « collines de pierrailles », des froids « plants raidis », des confuses « herbes folles », des « faux pétunias », des « fleurs jaunies », des « monticules de ronce », des « liserons épineux »<sup>1330</sup>, entre autres exemples – de plus sur une même page du roman – qui laissent deviner une vie agonisante. Nous pouvons le constater dans le passage suivant :

---

<sup>1329</sup> Voir par exemple les pages 44, 69 -70, 99, etc.

<sup>1330</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., pp. 44, 69-70, 99.

La maisonnette qui sert de station évoque une minuscule baraque, délabrée. Toute badigeonnée de rouille et d'une vieille suie. Elle est enfouie entre les herbes colossales [...]. Partout des gravats, des murs effondrés, des cailloux et des charbons<sup>1331</sup>.

Et plus loin :

D'autres plantes dressées face au vide immense. Les fleurs n'évoquent plus quelque chose de vivant. Elles sont violacées. Elles ne respirent plus. Elles ne dégagent plus que des odeurs nauséabondes<sup>1332</sup>.

Le « vide immense », les fleurs pestilentielles drapées dans les couleurs de la mort évoquent la désintégration qui s'empare des endroits et des paysages. Le milieu naturel dans le présent roman donne à voir sa dimension aliénante. Il est clairement représenté comme étant complice de la mort qui est un motif omniprésent dans le texte, bien que la nature dans l'œuvre de l'auteur soit généralement synonyme de source de vie et de paix.

Les diverses scènes de la brousse décrite comme un espace étrange habité par des ombres et des forces maléfiques suggèrent la dépossession du personnage, mais aussi le sentiment d'aliénation générale qui s'empare du roman :

Il s'enfonce parmi les arbustes et les herbes folles.  
Il court de toutes ses jambes. Il ne sait pas de quel côté de la clairière il pourrait se réfugier.  
Une force le soulève, l'emporte vers l'inconnu. La brousse l'engloutit. Il ne perçoit aucune présence humaine, ni devant lui, ni à gauche, ni à droite. Des épines de ronce et de chiendent. Elles s'enfoncent dans les mollets. Elles griffent la chair. Des pointes aiguës.  
Il ne sent rien, il ne pense à rien. Émerger de la brousse ! Il glisse sur des mottes de sable.  
Les pieds aplatissent des corpuscules pourris, humides, putrides. Les dernières gouttes sont encore accrochées aux feuillages.  
Il court toujours à perdre haleine<sup>1333</sup>.

La description de la brousse épaisse dans laquelle Munanga, le protagoniste, se perd et se fait « avaler » (« la brousse l'engloutit ») donne une dimension angoissante à la scène. Et cette anxiété est décuplée lorsque le narrateur note l'absence de « présence humaine », constat peu rassurant qui laisse alors le champ libre à l'irruption du surnaturel dans le texte. Le surnaturel surgit et prend la forme d'une étrange présence invisible qui semble maléfique. On la voit, en effet, s'emparer violemment du personnage : « une force le

---

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1333</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

soulève, l'emporte vers l'inconnu ». Le passage est d'autant plus intéressant, car il illustre l'irruption du « ça » (« the ghostly 'It' »<sup>1334</sup>) dont parle Kayser. Il s'agit de ces forces apocalyptiques dont l'apparition effrite les assises du réel, bouleverse l'ordre et les repères de l'univers familier. Le chaos et l'aliénation absolus s'emparent alors des lieux et les éléments négatifs sont poussés au paroxysme dans la scène de cette « agression » surréaliste de la végétation. Ce tableau grotesque nous embarque dans un univers absurde et cette sensation de non-sens et d'anarchie est grossie au niveau discursif à travers la syntaxe fragmentaire adoptée. Bien d'autres passages de ce genre sont à découvrir chez Ngandu<sup>1335</sup>. Et tous dévoilent une mise en image reposant sur la même structure du grotesque fantastique et de l'horreur à l'instar de l'extrait suivant :

Le vent semble secouer des *citronniers décapités*. Ou le bruissement de la *poussière, soulevée* par les *tourbillons*. La petite maison en est *flagellée* en tout sens. Les bûches se sont refroidies. Seule une *fumée épaisse, irrespirable*, remplit le réduit. Les *hululements s'amplifient, gonflent*, puis ils se perdent quelque part, derrière les *vieilles paillotes*. Des *lampyres, des noctiluques*. Des chauves-souris pirates. Des *spectres en dérive* entre les branchages que le vent cherche en vain à arracher. Des *sifflements prolongés, sordides*. Ils se succèdent, s'enraient, se répercutent les uns aux autres. Ils se reproduisent, jusque-là, loin. Les insectes sont *emportés* par la *tourmente*. Enfin, le vent finit par s'alléger. Des bouffées *sourdent des mottes de terre, des mousses, et même du sol spongieux [...]*.  
Nuit noire, angoisses. Sur la paillasse, un *corps ankylosé, paralysé* [nous soulignons]<sup>1336</sup>.

Dans ce passage, on remarque aisément les caractéristiques habituelles de l'écriture grotesque à travers l'emploi d'un discours travaillé par l'excès. Mentionnons tout d'abord la description vive qui dévoile le recours à l'hypotypose qui a pour effet de rendre la scène particulièrement vivante, comme dans un tableau. L'utilisation de parataxes comme dans l'exemple « Ils se succèdent, s'enraient, [...] aux autres », du pléonasme « nuit noire », de la gradation « corps ankylosé, paralysé », et de l'accumulation d'adjectifs sont autant de figures de l'intensité qui contribuent à amplifier la tension provoquée par la nature hostile, mais aussi la sensation d'étrangeté et de l'atmosphère sinistre, de manière à créer plus d'impression. Enfin, l'isotopie de l'aliénation et la désintégration se lit dans les mots et expressions « citronniers décapités », « maison [...] flagellée », « fumée épaisse, irrespirable », « vieilles paillotes »,...). Elle participe de la stratégie scripturaire visant à faire ressentir le temps de « tourmente ».

<sup>1334</sup> KAYSER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 185.

<sup>1335</sup> Voir, par exemple, les pages 29-30, 123-124-125, 170, 172, 176, etc.

<sup>1336</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *op. cit.*, p. 122.

Dans les deux derniers extraits cités, la métamorphose de la nature en un espace fondamentalement étrange avec la présence, voire la prolifération des ténèbres, leur intensité et leur aspect sinistre évoquent les paysages grotesques que Kayser décrit dans ses travaux. Avec ses descriptions captivantes de la nature, *En suivant le sentier sous les palmiers* parvient à emporter le lecteur dans l'univers aliéné du protagoniste. Tout au long du roman, il évolue dans des espaces oppressants et est confronté à des scènes de détresse et de décomposition<sup>1337</sup>. Les visions effrayantes des lieux envahis par des forces maléfiques, des ombres errantes, des corps ensanglantés et démembrés qu'il aperçoit constamment dans ses hallucinations (par exemple : « ombres rachitiques [...], ombres de terreur »<sup>1338</sup>), évoquent cette omniprésence de la mort que le narrateur ne manque pas de mettre en avant :

La mort, la mort absurde, toute proche. Elle guette chacun d'entre nous. Un mauvais présage a ébranlé la région aux alentours. Et désormais, il n'y aura de paix pour personne d'entre eux<sup>1339</sup>.

L'atmosphère macabre envahissante chez Ngandu se révèle être tout aussi forte dans d'autres romans comme nous le verrons maintenant.

### *L'univers patibulaire dans d'autres romans*

Un roman tel que *Tarmac des hirondelles* exploite les mêmes configurations esthétiques et narratives. On retrouve ainsi la construction d'un espace oppressant et aliénant comme le note le narrateur, Muna, dès le début du roman lorsqu'il indique qu'il vit avec ses compagnons de route « dans une curieuse atmosphère. L'étrangeté totale »<sup>1340</sup>. Plus loin, il rappelle à différents moments la présence de cette atmosphère étrange<sup>1341</sup> qui baigne dans la pénombre : « la brume est épaisse et le ciel paraît mort », « ombre happeuse et tentaculaire, la nuit s'est écrasée dans la ville »<sup>1342</sup>.

<sup>1337</sup> Voir par exemple les expressions « ouragan dévastateur », « aurores mortes », « détresse », « papayers incendiés » ou « cactus en sang », qui rendent compte d'une isotopie de la mort et de la violence, pp. 99 et 100.

<sup>1338</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>1339</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1340</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 17.

<sup>1341</sup> Voir la citation : « quelque chose m'irradie de temps à autre la colonne vertébrale. Un malaise dans l'atmosphère et que je sens en moi », *Ibid.*, p. 71.

<sup>1342</sup> *Ibid.*, p. 152.

L'image de l'obscurité pesante, quasi permanente est récurrente chez Yémy comme chez plusieurs autres auteurs. Celle-ci est souvent accompagnée d'averses torrentielles qui accentuent la dimension sinistre de l'atmosphère. On ne manquera pas d'associer les peintures de paysages plongés dans une opacité mystérieuse aux conflits dont elles rappellent l'angoissante présence. C'est ce constat que nous pouvons faire dans *Charly en guerre* qui immerge Port-Hary, lieu abritant les réfugiés, dans une ambiance crépusculaire vidée de vie :

Le crépuscule, lentement, assombrissait le port. De larges traînées de nuages gris, insensibles aux derniers rayons défraîchis du soleil, avaient plaqué leurs ombres frileuses sur l'horizon<sup>1343</sup>.

Le tableau d'un monde enseveli par des nuages gris dont les « ombres frileuses » envahissent l'horizon évoque une scène quasi surnaturelle où l'univers est habité par des forces menaçantes. C'est par le biais de cette ambiance inquiétante que les événements qui ensanglantent le pays sont rappelés au lecteur. Le grotesque émerge de la rencontre entre le réel et l'atmosphère surnaturelle créée. A mesure que les violences se prolongent, Port-Hary s'engouffre dans les ténèbres. C'est ce que laisse entendre le narrateur lorsqu'il confie sur un ton résigné que les milliers d'étoiles ne suffiraient pas à éclairer « le ciel [qui] ressemblait à une immense nappe de velours noir » et « [qu']aucune clarté ne semblait l'adoucir »<sup>1344</sup>.

*Les « démons crachés » de l'autre république* de Zanzala raconte la descente aux enfers de Koutika Mabanza, un pays imaginaire en Afrique assiégé par un dictateur sanguinaire et déchiré par de violents conflits. Dès le début du roman, le pays baigne dans une ambiance étrange : « tout le pays est couvert d'un manteau noir »<sup>1345</sup> nous-dit on et « le jeune soleil qui vient de naître n'arrive pas à éclaircir le tapis nuageux du ciel »<sup>1346</sup>. Un peu plus loin, le narrateur indique que l'obscurité est devenue quasi omniprésente : « Le jour file droit comme la pierre d'une fronde qui a raté sa cible. Le soleil a, enfin, réapparu ! Mais pour quelques heures seulement ! »<sup>1347</sup>. Et il n'hésitera pas à faire le lien avec la mort rampante

---

<sup>1343</sup> COUARO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 120.

<sup>1344</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1345</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 16.

<sup>1346</sup> *Ibid.* Voir également les pages 49-50.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 23.

qui gagne le pays en ces temps troubles : « Le soleil redescend son voile noir [...]. La vie n'est toujours pas revenue »<sup>1348</sup>.

Une association similaire est établie dans le roman de Sehene, *Le feu sous la soutane*, mais par rapport au texte de Zanzala, il multiplie davantage les images fascinantes des lieux engloutis dans les ténèbres et les pluies diluviennes et orageuses. Les personnages évoluent surtout dans un climat étrange et tourmenté avec des paysages flous, informes, des lieux ou des décors qui sont plongés dans une obscurité soudaine et sinistre. Il est à noter que de telles scènes se développent au fur et à mesure des événements. De ce fait, l'obscurité chez Sehene est un motif central qui rappelle l'horreur génocidaire au Rwanda. Par ailleurs, l'incipit, l'illustre bien quand le narrateur, enfermé dans sa cellule, fait mention des « murs obscurs et humides » et des « Cévennes d'un vert foncé, presque noir »<sup>1349</sup> qui lui « rappellent tant le Rwanda qu'[il a] fui »<sup>1350</sup>. Outre ce premier clin d'œil, le lecteur découvre très vite, au fil de la lecture, la prolifération des ténèbres lorsque la saison des massacres éclate et s'intensifie.

Dès le chapitre 3, les images de la nuit épaisse et de la pluie battante s'enchaînent livrant une série de tableaux comportant des paysages baignant dans une ambiance patibulaire. On mentionnera tout d'abord la « brusque tombée de la nuit » et « l'éclipse » du soleil par l'interposition « de gros nuages noirs »<sup>1351</sup>. Stanislas, le narrateur, se montre particulièrement sensible à l'atmosphère singulière dans laquelle sombre son pays. Aussi fait-il le lien entre la nuit, le déchaînement de la nature et les violences :

Il commence à pleuvoir et le tonnerre des canons se confond avec le grondement du ciel qui annonce le début de la saison des pluies. D'une main, je soulève ma soutane et presse le pas. Malgré l'averse, des miliciens rôdent [...]. La nuit leur appartient, comme aux loups<sup>1352</sup>.

Cette association est maintenue tout au long du texte. La nuit et les ténèbres deviennent le symbole des forces maléfiques, et entendons symboliquement par cette expression, l'allusion aux violences guerrières. L'extrait qui suit donne à voir une fusion entre les tueurs et l'obscurité envahissante :

---

<sup>1348</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1349</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p. 5.

<sup>1350</sup> *Ibid.*

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 127.

À la fin de l'après-midi, le temps vire à la pluie : une de ces averses torrentielles du mois de mai, *subite* et assourdissante [...]. Les *interahamwe* et les soldats gouvernementaux qui assiègent l'hôtel s'abritent sous les porches des maisons alentour. Ils guettent, à la grille d'entrée, *postés comme des charognards*. La pluie tombe à grosses gouttes qui tapotent contre la toile [du parapluie], *épais rideau* plombant la ville dans un *crépuscule prématuré*. Depuis les hauteurs on aperçoit les autres collines au loin comme à travers une *vitre dépolie*, des *ombres floues aux contours irréguliers*. La chaussée se transforme rapidement en un *ruisseau boueux et rougeâtre* dont le flux m'arrive aux chevilles jusqu'à s'engouffrer dans mes chaussures [nous soulignons]<sup>1353</sup>.

Nous retrouvons dans ce passage divers ingrédients nécessaires à la composition de l'imagerie grotesque. Relevons tout d'abord l'atmosphère étrange et inquiétante qu'engendre le « crépuscule prématuré ». À cela s'ajoute l'arrivée « subite » de la pluie que le narrateur compare à un « épais rideau ». Ces violentes averses plongent la ville dans une nuit précoce qui accentue la tension dans le texte. Nous retrouvons ici l'élément de surprise qui est un trait essentiel du grotesque<sup>1354</sup> et ce bouleversement dans l'ordre normal des choses rend compte du malaise ambiant. La comparaison animalière des miliciens avec des rapaces renforce l'aspect lugubre de la scène. L'élément du monstrueux surgit de cette comparaison et, par la même occasion, la présence des rapaces dans ce décor à la limite du surnaturel (« Ils guettent, postés à la grille d'entrée comme des charognards ») évoque d'une certaine manière les créatures effrayantes qui tapissent les tableaux grotesques. Enfin, les deux derniers éléments à relever sont, d'une part, les traits informe et fantomatique des collines identifiées comme « des ombres floues aux contours irréguliers » et qui rendent compte du déni de symétrie. D'autre part, la métamorphose des lieux engloutis dans une boue rougeâtre et qui contribue ici, mais aussi dans les prochains passages, à produire des scènes fortes en tension en créant un monde où les personnages sont soudainement confrontés à des univers hostiles comme nous le voyons ci-après :

Cette année, la saison des pluies est arrivée plus tôt que d'habitude. Jamais on n'a vu tant d'averses [...]. Depuis deux semaines, des *trombes d'eau* se déversent sur nous sans discontinuer, dévalant les pentes des collines en des dizaines de *torrents boueux*. Tout s'arrête alors. Pendant ce qui paraît comme des heures sans fin, des millions de gouttes crépitent sur les toits de tôle dans un fracas métallique. Les *contours des collines deviennent quasi invisibles* [...]. La pluie prend la relève. Et il n'y a plus aucun moyen de distinguer les tirs des canons du tonnerre [...]. Après ce déluge, les tas de cadavres en bas

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1354</sup> Voir la citation : « Suddenness and surprise are essential elements of the grotesque », KAYSER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 184.



de la colline s'alourdissent d'une nouvelle couche de boue, au point de ressembler à des statues d'argile. Cela me fait aussi penser aux *engloutis de Pompéi* [nous soulignons]<sup>1355</sup>.

L'extrait rappelle la citation que nous venons de commenter. On retrouve l'ambiance inhabituelle qui continue de surprendre et d'être une source d'inquiétude. Le narrateur confie, en effet, qu'il n'avait « jamais vu tant d'averses ». Dans cette scène, tout est pensé pour tendre vers un climat stressant. Outre les « trombes d'eau » qui noient l'espace, il y a l'élément auditif qui est présent et qui s'impose notamment à travers les bruits confondus de la pluie, du tonnerre (« gouttes crépitent », « fracas métallique ») et des tirs de canons. Cette alliance insolite ne manque pas de créer une ambiance angoissante : « la pluie prend la relève et il n'y a plus aucun moyen de distinguer les tirs des canons du tonnerre ». En confondant la nature déchaînée aux bruits des canons, l'auteur semble suggérer l'emprise totale des forces hostiles : tout est contaminé et affecté. L'écho de la folie génocidaire qui a gagné le cœur des hommes et des femmes, des voisins, des amis et des familles résonne ici.

En parallèle à ce chaos, nous attirons l'attention sur les jeux de métamorphose et de transgression des frontières qui sont aussi des traits phares du grotesque. Cela est visible, d'une part, dans l'assimilation du tonnerre et des tirs de canon où les personnages sont plongés dans une situation chaotique qui ne leur permet pas de distinguer le bruit de la nature et celui des armes, et cette confusion générale crée un certain malaise. D'autre part, la transformation des cadavres humains en des « statues d'argile » peut également être approchée comme un jeu de transgression des frontières : le corps humain fusionnant avec de la boue et émergeant dans un nouveau corps. Ici, les frontières qui séparent l'espèce humaine du reste du règne naturel sont fracturées. D'abord, en se métamorphosant en des « statues d'argile », les cadavres humains sont transformés en d'étranges objets d'art plastique. Puis, la métaphore évolue, le renvoi à l'antiquité romaine transformant les cadavres en des créatures figées à jamais par l'horreur. Dans les deux cas, les corps humains semblent avoir perdu tout ce qui pouvait jadis rappeler leur « humanité ».

Les images de la nature déchaînée sont fréquentes dans le roman de Sehene. L'auteur semble prendre plaisir à confondre le dérèglement des éléments et les événements : au déchaînement des massacres s'ajoute celui de la nature. Tout se passe comme si la nature rythmait la saison des morts dont elle est complice. C'est pourquoi, au

---

<sup>1355</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p. 81.

lendemain des tueries auxquelles a participé le narrateur, la ville est de nouveau happée par les eaux :

L'averse, après avoir hésité un peu, reprend de plus belle, fouettant les feuilles du grand micocoulier et du manguier plantés le long de l'église. Le claquement de l'eau en trombes résonne à travers la cour ; la verdure est châtiée de s'être revêtue de poussière pendant l'interlude solaire de ces derniers jours. Les flots enveloppent tout, s'écoulant de la colline. Ils s'emparent vivement, scrupuleusement de la nature, lavent la cour du sang, chassent les lambeaux de vêtements la veille, effacent l'existence et la mémoire des victimes et toute trace de l'horreur. Une sorte de Karcher naturel. Nettoyé le crime retourne au néant<sup>1356</sup>.

Le motif de la pluie abondante et violente suggère de nouveau l'idée d'une force implacable. Le narrateur lui-même note que les averses prennent possession des lieux « vivement » et « scrupuleusement » en « envelopp[a]nt tout ». En emportant avec elles les traces des tueries, elles prennent une part active aux massacres et, par la même occasion, elles se révèlent sous un jour davantage monstrueux. De telles descriptions d'une nature convulsive faisaient sombrer l'univers dans un décor apocalyptique et sont visibles dans d'autres textes. Mais nous précisons que des auteurs tels Ngandu et Sehene se distinguent dans cette volonté d'établir une collusion étroite entre les violences et le bouleversement de la nature. Appuyé par des images fortes de désordre et de chaos, ce parallélisme permet à l'auteur de planter les événements dans un décor propice à suggérer une ambiance de fin de monde.

C'est également ce que fait l'écrivaine Ilboudo dans *Murekatete* en composant une scène qui met en relief le climat ténébreux dans la visée d'annoncer le commencement du génocide :

Ce jour-là, le soleil ne se lève pas. Comment aurait-il pu ? Tout un pays venait de sombrer dans les ténèbres. Les dernières lueurs d'espoir venaient de s'éteindre. Les derniers remparts de justice au sein du régime se terraient pour éviter d'être abattus, ou étaient déjà abattus. Il n'y avait plus de place pour la lumière. Nous étions dans le royaume de la haine et de la violence. L'éclipse allait durer trois longs mois<sup>1357</sup>.

Comme Sehene, Ilboudo établit un lien étroit entre le chaos du règne naturel et les événements. Aussi, le retour à un temps plus serein laisse envisager un paysage moins brumeux et tourmenté. L'extrait suivant semble le suggérer. Il s'agit du dernier tableau

---

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1357</sup> ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, op. cit., p. 34.

descriptif dans le roman de Sehene. Celui-ci se distingue des descriptions précédentes, car il laisse filtrer la lumière du jour et du soleil tout en dévoilant pour la première fois les formes nettes des collines et la « douce courbure verte des arbres ». Cette scène est une référence évidente à la fin des massacres, mais ironiquement pour Stanislas, qui entretemps devient lui-aussi un bourreau, ce tableau quelque peu « bucolique » ne présage rien de bon :

Au matin, la physionomie de la ville est bien changée [...] : une brume laiteuse dont les bras tentaculaires comme ceux d'une pieuvre caressent les contours des collines étagées vers l'horizon, parfois percée par l'écho de coups de fusil isolés, une explosion par-ci, un cri par-là. Le ciel nous est tombé sur la tête. L'œil voit trouble, l'atmosphère s'assombrit, et on aperçoit le soleil semblable à la lune, jouant à cache-cache derrière les nuages. Le brouillard chape blanche d'innocence, laisse transparaître les sommets des collines arrondis par la douce *courbure verte des arbres*. Cette *vision bucolique* restera pour moi l'image de cette fin de trente-cinq ans de pouvoir majoritaire hutu [nous soulignons]<sup>1358</sup>.

Bien que subsiste un flou quant à l'avenir du pays – symbolisé ici par le brouillard – celui-ci laisse échapper une certaine clarté qui contraste avec les tableaux précédents caractérisés par l'opacification des lieux. Cependant, pour Stanislas, la période post-génocidaire est synonyme de temps d'angoisse à venir. Aussi, cette perspective lui donne une toute autre vision de la ville qui se métamorphose subitement en un lieu maudit qu'il qualifie plus loin comme étant désormais cet « enfer de Goma », « symbole du châtement divin des Hutu pour avoir massacré les Tutsi »<sup>1359</sup>.

\*\*\*\*

C'est sur cette ultime métamorphose du lieu dans *Le feu sous la soutane* que se termine notre analyse du lieu grotesque. Nos différentes illustrations ont tenté de démontrer l'ambiance singulière que l'on retrouve chez les auteurs qui ont affiché un souci particulier dans la mise en scène des lieux. De façon générale, nous voyons que le soleil tyrannique, les épaisses et envahissantes ténèbres et les pluies diluviennes et dévastatrices sont les éléments qui sont systématiquement exploités pour accentuer la dimension tragique et apocalyptique. Plus qu'un simple décor, ces paysages grotesques sont étroitement liés aux personnages pour exprimer l'état de perdition dans lequel ils se trouvent. Dans un passage poétique empreint de références bibliques, le narrateur de

---

<sup>1358</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p. 127.

<sup>1359</sup> *Ibid.*, p. 138.

*Tarmac des hirondelles*, à un moment d'atterrissage et de dérégulation, exprime son désir d'être englouti par une nature déchaînée :

Je m'attristais au pied de l'Ancien. Je voulais soudain la nuit et sa clarté secrète, libératrice. J'appelais des grises ténèbres de la rédemption zébrée d'éclairs. Je voulais des ombres. Un univers obscurci à l'extrême. Noir intense. [...] Kenny et les autres partis soudain dans l'Océan du néant. Je voulais la pluie soudain. Le froid. Car quelque chose de la beauté s'était altéré sous le soleil. L'innocence s'était asphyxiée sous le braiser de l'Isariote. [...] Je voulais mourir. J'espérais le chaos d'un déluge pour une nouvelle création<sup>1360</sup>.

On remarquera au passage qu'il s'agit ici aussi, comme dans les tableaux saisissants des paysages, de représenter les forces de la nature sous un jour violent et dans leur dimension extrême, comme si l'expérience de la guerre ne pouvait se peindre qu'avec des couleurs de l'outrance et de la radicalité. Cela cadre tout à fait avec le style de l'art grotesque dont une des caractéristiques majeures est sa propension à passer les limites. Dans l'art grotesque, nous dit Bakhtine, « l'exagération est d'un fantastique poussé à l'extrême, frisant la monstruosité »<sup>1361</sup>. L'ambiance délétère à la limite du fantastique découle précisément d'un travail de recomposition reposant sur l'excès et où les éléments de la nature ont été transformés en des forces mystérieuses et malveillantes. Ajoutons enfin que le détour par ces paysages convulsés à la limite de l'irréel participe de cette tentative de traduire, par le biais de l'artifice, une sensation de fin du monde qui serait susceptible de donner au lecteur « une certaine idée » de la folie et de l'horreur qui se sont emparés des lieux.

### 8.2.3.2 Sens et non-sens des « territoires grotesques » : pistes d'analyse

#### 8.2.3.2.1. Les conflits et le temps de la désintégration

Comme l'ont révélé les différents extraits cités, la décomposition et la dissolution caractérisent le traitement spatial à l'intérieur de nos fictions. Il apparaît clair désormais que ce processus s'inscrit dans le mouvement des événements auxquels ils renvoient de façon symbolique. La présence de la guerre est donc à lire dans la segmentation et la désintégration de l'espace. Nous observons ainsi une multiplication des territoires d'aliénation, de survie et ceux de la mort. Dans un article intitulé « Le champ de bataille ou

<sup>1360</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 45.

<sup>1361</sup> BAKHTINE, Mikhaïl (1970), op. cit., p. 304.

les métamorphoses de l'espace »<sup>1362</sup>, Catherine Milkovitch-Rioux s'intéresse au rapport entre la guerre et l'espace. En s'inspirant des travaux du sociologue Gaston Bouthoul<sup>1363</sup>, elle note que la guerre entraîne inexorablement une mutation de l'environnement physique :

Tout conflit [...] se mesure et s'évalue à l'aune du territoire. Le conflit postule une perception de l'espace en mutation, soit agressé, soit conquérant, devenu en tous les cas étranger à lui-même, déterritorialisé. [...]. La guerre est donc le moment du bouleversement, de la mutation du territoire<sup>1364</sup>.

Nous nous rallions au point de vue de l'auteure, et nos textes, dans leurs représentations des faits, rendent compte précisément de la mutation inévitable de la géographie. *En suivant le sentier sous les palmiers*, par exemple, en procure une excellente illustration à travers la description d'un village avant les conflits et son état de désintégration depuis les événements de violence :

*Le village. [...] Des greniers aux toits coniques, ils sont remplis à craquer. Arachides, ignames mystérieuses. Carottes de manioc. Haricots savoureux. Nous courions vers les Grands-Parents. Exaltations naïves, mais joies interdites d'enfants sincères, heureux de vivre.*

*Des couvées de pintades. Des cases en torchis, enduites de chaux, des sentiers de broussailles. Et un élan vers la vie. Loin des climats délétères des centres urbains. L'eau de source y était douce. Ils construisent en parpaings. Ils empilent des briques sèches, d'un rouge ocre. [...]*

*Ils aménagent des jardins de jacarandas. Multicolores. Géraniums lierres, araucarias, bougainvillées, néfliers aux baies juteuses. Et la zone est transformée en un espace édénique.*

*[...] À présent, des cabanes en pisé délabrées. Des sentiers de cendres. Le feu a tout dévasté. Les Vieillards sont morts, d'épuisement. La défaite de tout un Peuple. Notre souffrance commune. Des rigoles profondes creusées au parcours de la latérite. Des fourmillières effondrées. Toutes ces excavations béantes, des eaux sales et croupies où surnagent des têtards minuscules. Les champs exhibent des squelettes de bananiers<sup>1365</sup>.*

Le lecteur est ici invité à découvrir la transformation violente du village. De l'endroit hospitalier et généreux qu'il était avant les combats, il est désormais réduit à être un espace brisé, crevassé de part et d'autre.

<sup>1362</sup> MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille ou les métamorphoses de l'espace », in WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges : Pulim, 2000, pp. 59-73.

<sup>1363</sup> Fondateur de la polémologie, science qui étudie la paix, la guerre et les conflits. Il est l'auteur de multiples ouvrages sur le phénomène de la guerre, entre autres, *Le phénomène-guerre* (1962), *Traité de phénoménologie. Sociologie des guerres* (1970), *Essais de polémologie* (1976).

<sup>1364</sup> *Ibid.*

<sup>1365</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., pp. 69-70.

De manière générale, les lieux caractérisés par une poétique de la laideur, de l'informe et de la décomposition ont pour objet d'exprimer la destruction et l'aliénation qu'entraîne l'état de guerre<sup>1366</sup>. Ils sont en adéquation avec les personnages qui les investissent qui sont tout aussi abîmés, hideux et dépossédés. Avec les travaux d'Astruc qui réactualisent la notion du grotesque, notre analyse de la topographie grotesque nous incite à faire appel aux notions de « délocalisation »<sup>1367</sup>, d'instabilité et de crise, mais aussi à celles de dissolution et de fragmentation. En ce sens, les « territoires grotesques » telles qu'elles se révèlent dans nos fictions sont essentiellement des espaces de déterritorialisation, de négation et de dégénérescence pour l'individu. Plus exactement, ils sont des lieux d'exclusion.

Astruc propose d'approcher les « territoires grotesques » comme des « non-lieux » – au sens de Marc Augé<sup>1368</sup> – ou des « hétérotopies » de crise si l'on suit les travaux de Foucault. Dans les deux cas, il s'agit de les interpréter comme des lieux de rencontres avec l'Autre, l'altérité. Le chercheur rappelle que les « non-lieux » ont pour caractéristique d'être éphémères : « la particularité de ces espaces hétérotopiques est qu'ils ne fournissent pas d'*ancrage existentiel* ; ce sont des lieux de passage »<sup>1369</sup>. Ainsi, le territoire grotesque, tel qu'il l'analyse dans le texte moderne, est à lire comme un « anti-lieu »<sup>1370</sup>, autrement dit, un espace de dépossession, de dislocation favorable aux rencontres avec l'Autre qui, à l'image du territoire grotesque, est un corps dépossédé, disloqué. Cela conduit donc Astruc à définir le personnage grotesque comme un « individu-spectral »<sup>1371</sup> c'est-à-dire, un être en crise, éclaté. Fondamentalement, le sujet est un mort-vivant, un « sous-humain » :

L'individu spectral est une figure hautement paradoxale, celle de l'homme qui ne peut plus prétendre à cette appellation. Ni caricature ni pur esprit, il est devenu pour l'essentiel flottement. Car le spectre ne s'attache pas à un lieu particulier : il est évidemment errance et déshérence pures, état extrême de la désincarnation qui coïncide avec la délocalisation

<sup>1366</sup> Outre les romans cités, voir également le roman de Ouaga-Ballé Danaï, *Mon amour l'autre* (2002) qui dévoile également quelques descriptions captivantes de l'espace.

<sup>1367</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 153.

<sup>1368</sup> AUGÉ, Marc, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992. L'anthropologue conçoit le « non lieu » par opposition à la notion sociologique du « lieu », désignant ainsi un espace de désidentification où ne s'inscrivent ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire. Dans sa typologie des non-lieux, il identifie à côté de lieux anonymes de la postmodernité – aéroports, grands centres commerciaux – également des camps de transit ou de réfugiés, qui, eux aussi brisent le lien social, menacent l'identité propre du sujet et construisent la solitude.

<sup>1369</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 153.

<sup>1370</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1371</sup> *Ibid.*, 153.

absolue (son territoire, c'est le *no man's land*). Réfugié dans l'ombre ou sorti des bas-fonds, le spectre est aussi un « intouchable » [...] autrement dit un paria, un sous-homme. [...] Le spectre est en définitive l'individu détaché de tout : de la société, du corps, de la vie, du lieu. Le spectre est sans identité. Sans vie sans mort<sup>1372</sup>.

Pensée dans le contexte des lieux qui sont décrits dans notre corpus, cette lecture nous semble pertinente pour approcher l'écriture grotesque qui travaille en profondeur nos textes. En ce sens, les « territoires grotesques » se donnent à lire comme des espaces d'aliénation pour une humanité emportée dans le tourbillon des violences. Ils opèrent comme des « lieux de passe ou d'action passagère » menant vers une mort réelle ou symbolique. Ainsi, la mort comme un motif récurrent est visible dans la composition même des espaces de vie qui prennent l'apparence de décombres, de ruines et/ou de masses informes et laides chez des écrivains tels Sehene, Couao-Zotti et Yémy.

#### 8.2.3.2.2. Personnages désincarnés

Suivant les réflexions d'Astruc, nous sommes amenée à considérer les territoires grotesques comme des espaces favorables à l'émergence du « personnage désincarné ». Ce type de personnage qui est marqué par l'indétermination et le vide est présent chez Couao-Zotti, Kourouma, Dongala, Ngandu, Yémy, entre autres, d'où l'évocation fréquente d'individus effacés et dépossédés. Ces derniers sont représentés comme des ombres, des silhouettes fantomatiques, des spectres. Ce sont des êtres privés de leur propre existence, devenus des déchets broyés dans les masses informes et anonymes des multiples communautés d'exclus que produisent les conflits armés et les violences de masse (les enfants-soldats, les réfugiés, les survivants, les blessés, les mutilés, les femmes violées, les morts). Ainsi, pour nos auteurs, il s'agit de dire la guerre en représentant l'individu emporté dans le mouvement violent de la fragmentation et de la dissolution de son identité et du corps. C'est la capacité de pouvoir le figurer dans le néant qu'est devenu son univers.

Évoluant dans des espaces traversés par la violence et la mort, le personnage dans le texte de guerre est réduit à n'être que l'ombre de lui-même ; un spectre englouti dans l'anonymat des « masses molles » et des « masses mortes »<sup>1373</sup>. Et le territoire grotesque caractérisé par le chaos et l'éclatement vise précisément à aménager une existence spectrale en interdisant aux personnages toute fixité et appartenance :

---

<sup>1372</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1373</sup> *Ibid.*, p. 137.

Ainsi les lieux attachés aux figures décontextualisent plutôt qu'il [sic] ne situent le personnage, lui interdisant tout ancrage. De ce fait, les héros en question, parce qu'ils sont réduits à de simples « êtres », sont sans *Umwelt*, c'est-à-dire sans environnement où ils s'enracinent et qui les nourrisse, voire qui puisse les lester d'une identité<sup>1374</sup>.

Astruc analyse donc les « hétérotopies grotesques »<sup>1375</sup> dans l'espace littéraire comme étant des lieux de la « délocalisation », c'est-à-dire de dépossession. Dans nos fictions, ces espaces correspondent aux villes et villages en décomposition ou éventrés, mais aussi aux camps d'entraînement, aux camps de réfugiés, aux charniers, aux marais, aux forêts, aux zones frontalières qui sont les nouveaux lieux d'exclusion et de dépossession et de mort que produisent les conflits. À ce propos, nous rappelons les travaux de Mbembe autour de la *nécropolitique* qui traitent des notions de prédation et de négation de la vie en Afrique contemporaine à la suite de la vague de conflits meurtriers. Selon lui une « nouvelle géographie de l'extraction des ressources » accompagnée d'une privatisation de la violence a favorisé les campagnes de « prédation ». Et celles-ci ont donné lieu à l'émergence en force de nouveaux « espaces » marginaux dans le paysage pour abriter des catégories entières de personnes. Dans l'extrait qui suit, le critique évoque l'émergence des nouveaux espaces de crise qu'engendrent les conflits armés :

L'extraction et le pillage des ressources naturelles par les machines de guerre vont de pair avec des tentatives brutales pour immobiliser et neutraliser spatialement des catégories entières de personnes, ou, paradoxalement, de les libérer, pour les forcer à se disperser sur de larges zones débordant les limites d'un État territorial. En tant que catégorie politique, les populations sont ensuite désagrégées, entre rebelles, enfants-soldats, victimes, réfugiés, civils handicapés par les mutilations ou simplement massacrés [...] tandis que les « survivants », après l'horreur de l'exode, sont confinés dans des camps et zones d'exception<sup>1376</sup>.

En exerçant un contrôle des corps et en segmentant l'espace, les guerres ont donc redéfini l'aménagement de l'espace en produisant des guerriers ou des milices, des victimes, des réfugiés, et des massacrés. Elles ont de ce fait entraîné la prolifération d'espaces de déchéance, de survie et de mort avec son lot d'humains voués à une existence provisoire, ces individus qui sont les personnages spectraux dans nos textes. Les propos de Mbembe trouvent un puissant écho dans *Tarmac des hirondelles* :

---

<sup>1374</sup> *Ibid.*

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>1376</sup> MBEMBE, Achille (2006), *op. cit.*, p. 52.



Il faut affamer les masses afin de les déplacer plus facilement, il faut créer un effet de panique, impressionner les pauvres gens, en faire des masses molles, des masses mortes. Et c'est l'Horrevision. Montrer et faire vivre chaque jour des horreurs aux gens, jusqu'à ce qu'ils craquent et que tout explose pour de bon<sup>1377</sup>.

Comme le suggère le critique camerounais, il s'agit d'avoir une mainmise sur les corps humains afin d'assurer le contrôle des espaces, ce qui facilitera l'extraction sauvage des ressources. Et c'est précisément l'individu manipulé, opprimé et violenté qui apparaît de façon récurrente dans nos textes sous la forme d'un personnage brisé, éclaté, à l'identité flottante et quasi inexistante que nous proposons d'observer et d'analyser dans la sous-partie qui suit.

### **Dissolution du sujet : analyses et pistes de réflexion**

Point nodal du récit, c'est à travers le personnage que le lecteur reconnaît un certain nombre de traits psychologiques auxquels il choisit ou non de s'identifier. Bien qu'étant fondamentalement une création fictive, le personnage vise à représenter la réalité humaine « qu'il condense et transcende en conciliant le général et le particulier et qu'il rend, ainsi, signifiante »<sup>1378</sup>. La figuration de l'événement guerrier implique donc la création de personnages pouvant incarner ou traduire au mieux la tragédie qui se joue. Quelles sont les innovations, les subversions entreprises dans le traitement du personnage afin que celui-ci devienne un porte-parole ou un témoin des troubles ? La figure de l'individu éclaté, dépossédé de son identité qui est récurrente, semble être à même d'exprimer ce temps d'agitation. Nos écrivains ont manifestement privilégié des personnages en crise tant sur le plan psychologique que physique. Dépourvus de racines et de repères, ils sont des sujets instables et chaotiques à l'image des événements. De façon générale, précisons que la dissolution du personnage est un motif récurrent, voire constant dans les textes de notre corpus.

Afin d'illustrer nos propos, prenons comme premier exemple deux passages extraits des romans de Couao-Zotti et de Yémy, *Charly en guerre* et *Tarmac des hirondelles*, qui décrivent d'une même voix et de façon troublante la crise identitaire et la dissolution d'une humanité piégée par les guerres :

---

<sup>1377</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 137.

<sup>1378</sup> TOURSEL, Nadine ; VASSERVIÈRE, Jacques, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris : Nathan Université, coll. « fac », 1994, p. 125.

Ici, des femmes et des hommes, interminablement, se côtoyaient et se piétinaient [...], ils s'étaient amassés là, comme les affluents d'un fleuve [...]. Le flux était permanent. Tous les jours, il en venait une multitude, bagages accrochés au flanc, baluchons posés sur la tête, le visage décomposé par la fatigue et l'angoisse. Aussitôt arrivés, ils étaient regroupés, étiquetés, avec des numéros anonymes allant de un à six<sup>1379</sup>.

Porté par les termes « se piétinaient », « amassés », « multitude », « regroupés », « étiquetés », « numéros anonymes », ce tableau descriptif suggère au lecteur l'image d'un bétail humain en transhumance. En maintenant les sujets à l'intérieur de la masse compacte (« ils étaient regroupés »,...), anonyme (« étiquetés »,...) et monstrueuse (« visage décomposé »), le narrateur semble suggérer les crises de la fixité et de l'identité dont parle Astruc. Cela est davantage frappant dans *Tarmac des hirondelles* qui aime rappeler « l'existence » des individus qui perdent leurs formes et traits humains. Muna le narrateur évoque ainsi cette humanité en détresse devenue des « lamentables loques », des « fêtards titubants, des « ombres errantes », des « ombres vacillantes »<sup>1380</sup>. Un extrait l'illustre bien :

Je vis à l'horizon les mornes lumières d'une ville à l'aspect fantomatique. Mais bien plus près de moi, je vis un grand feu de bois et des lampes sous un hangar [...]. Au fur et à mesure que je m'approchais de la construction, je voyais s'y agiter quelques silhouettes. Je pressai le pas vers ces images ombreuses [nous soulignons]<sup>1381</sup>.

Là encore, le lecteur voit défiler ces humains fantomatiques dont l'existence est brusquement chamboulée, aliénée et remise en question avec les dévastations des conflits. Muna est parmi l'un d'eux. Déchiré entre son statut d'enfant et de soldat aguerri ayant violé et tué comme n'importe quel guerrier adulte, il n'arrivera jamais à réconcilier cette double identité et encore moins à affirmer l'une d'elle. Ce passage brutal et traumatisant du monde de l'insouciance et de l'innocence au monde pervers et infâme des adultes sanguinaires a radicalement bouleversé ses repères et broyé son identité comme il le confie dès le départ :

Je suis aujourd'hui un adulte usant d'un langage d'adulte, mais c'est encore un enfant qui parle. [...]. Je n'ai connu que des choses d'adultes [...]. Je suis de nos jours un homme encore jeune, mais déjà cassé. [...]. Je ne sors plus guère de chez moi que de noir fardé,

<sup>1379</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 25.

<sup>1380</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 68, 143.

<sup>1381</sup> *Ibid.*, pp. 143, 108.

lunettes sombres aux yeux branlants, une capuche sur la tête, et de préférence à la nuit venue venteuse et fraîche. Je ne suis plus qu'un fantôme entouré de morts<sup>1382</sup>.

Tout au long du roman, il ne manque pas de rappeler son aliénation et celle de ses jeunes compagnons de route, mais également de tous les individus – bourreaux et victimes – impliqués de gré ou de force dans la guerre. La folie et la perte de mémoire qu'il évoque souvent traduisent le processus de dissolution et de dépossession en cours :

On nous avait enrôlés dans l'armée. Ou le maquis. C'est toujours un peu *flou* dans ma tête [...]. Cela se passait soit au Burundi soit en Somalie. Je ne suis plus qu'un être cassé, aujourd'hui ; j'ai mes *défaillances*. Cependant je crois, si je ne m'abuse, que c'était en République démocratique du Congo. Ou au Soudan, peut-être bien. N'importe ! Je m'en souviendrai avec certitude un peu plus tard. Bref, il fallait libérer la Nation [...]. Nous faisons partie nous, du PCV. Mais je dois encore *confondre*. [...] Cela me reviendra. [...] J'ai d'immenses trous de mémoire [nous soulignons]<sup>1383</sup>.

Les trous de mémoire que le narrateur-protagoniste reconnaît lui-même et qui concourent à la dépossession de son être expriment avec puissance les blessures profondes du sujet confronté à l'expérience traumatisante de la guerre. Un schéma similaire est visible dans le roman de Ngandu. A travers l'errance physique et identitaire du protagoniste Munanga, *En suivant le sentier sous les palmiers* met en scène de façon perturbante le désarroi d'un homme désancré et déraciné et cette phrase « l'absence avait pris possession de son corps. D'où vient-il ? Où va-t-il ? »<sup>1384</sup> – qui se rapporte au mystérieux « train myriapode » dans l'incipit ne saurait mieux introduire l'histoire de la douloureuse du traumatisme et de la quête du personnage. Dépouillé de ses souvenirs, de son nom, bref de ses repères fondamentaux à la suite du massacre de ses parents, il est un spectre vagabond, un être saisi d'un étrange « étourdissement » et envahi par les « ombres de la nuit »<sup>1385</sup> qui brouille sa mémoire et accable son existence : « Il n'avait fait que vagabonder depuis longtemps ; depuis tout le temps. Depuis qu'il existe au monde, il ne fait que marcher. Errer à l'infini »<sup>1386</sup>.

Parmi les autres textes qui dévoilent un travail de fragilisation ou d'ébranlement de l'identité des personnages, nous pensons à *Allah n'est pas obligé* et à *Johnny Chien Méchant*.

---

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1384</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 13.

<sup>1385</sup> *Ibid.* pp. 32, 33.

<sup>1386</sup> *Ibid.*, p. 39.

Eux aussi mettent en scène de façon originale et forte la crise identitaire de leurs protagonistes respectifs, Birahima et Johnny.

### *Mise en scène de la crise identitaire chez Kourouma*

Bien qu'ils soient des combattants sanguinaires, Birahima et Johnny demeurent néanmoins, du fait de leur jeune âge, des victimes manipulées par des adultes cruels, obnubilés par le pouvoir et des motivations mercantiles. Les deux personnages ont en commun un « moi » brisé et en ce sens, à l'instar de Charly (*Charly en guerre*), Muna (*Tarmac des hirondelles*) et Munanga (*En suivant le sentier sous les palmiers*), ils illustrent la crise du sujet qu'engendrent les temps de grand chaos social.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima, le jeune enfant-soldat, avoue plus d'une fois ne pas connaître son âge exact : « Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) »<sup>1387</sup>. L'impossibilité de dire son âge et donc de se situer dans le temps, est significatif pour ce personnage sans repères. Cela semble une manière pour l'auteur de symboliser l'instabilité qu'engendrent les violences. Précisons ici que cette crise identitaire est suggérée par l'ensemble des personnages principaux et secondaires à l'image de la mère de Birahima qui est également caractérisée par l'absence d'état civil : « Grand-mère aimait beaucoup maman. Mais elle ne connaissait pas sa date de naissance, elle ne connaissait pas non plus le jour de naissance dans la semaine »<sup>1388</sup>. En ayant recours à un brouillage du temps, Kourouma déstabilise l'identité du personnage romanesque. La mémoire est brisée et rompue. Par ce procédé, l'écrivain entend montrer l'aliénation qui s'opère en temps de crise et où l'individu se voit dénier dans son identité et sa mémoire :

Balla m'expliquait que cela n'avait pas d'importance et n'intéressait personne de connaître sa date et son jour de naissance vu que nous sommes tous nés un jour ou un autre et dans un lieu ou un autre pour être tous enfouis dans le même sable [nous soulignons]<sup>1389</sup>

Il est intéressant ici de noter le passage du pronom possessif « sa » à sa forme plurielle « nous » qui lie la thématique de l'absence de mémoire à un autre aspect plus crucial qui paraît suggérer la destruction de l'individu au profit du collectif. L'expérience guerrière est

<sup>1387</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 10-11.

<sup>1388</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1389</sup> *Ibid.*

destructrice de toute individualité. La réalité première du sujet qui la vit la est d'être, en effet, essentiellement un « nous » avant d'être un « je ». L'homme n'est pas reconnu dans son individualité, mais en tant que collectivité anonyme : il apparaît comme une masse humaine sans visage, ayant un destin unique : « nous sommes tous nés un jour ou l'autre [...] pour être enfouis dans le même sable ». Ainsi, l'homme qui fait l'expérience de la guerre apparaît essentiellement comme un objet. Il est dépourvu de son « moi », donc de son identité et par conséquent, n'a plus d'emprise sur le temps et peut encore moins espérer un quelconque ancrage dans l'espace. Fondamentalement, le sujet humain devient un « non-sujet », un simple jouet pris dans l'enfer d'une tragédie qui l'ébranle.

### *La perte du nom : l'exemple de Johnny dit Chien Méchant*

On observe également dans le roman de Dongala une entreprise de dissolution des personnages. Au fil de la lecture du texte, les uns après les autres se désintègrent graduellement comme pour signifier le processus d'anéantissement en cours. Tout se passe comme si chaque chose et être doit disparaître, éclater, basculer. Ce travail de destruction des personnages dans le texte se fait par leur mise à mort, mais sur le plan symbolique par l'absence de nom et ce dernier aspect qui nous intéresse ici.

À l'exception de Laokolé, Dongala fait donc mourir ses personnages. Le début du roman évoque la disparition du père de l'héroïne, assassiné lors des premières attaques. Et lors de sa fuite, elle perd successivement son frère qui disparaît, sa mère et sa tante qui meurent tragiquement vers la fin du roman. La guerre étant par essence destruction et chaos, l'auteur impose fatalement cette désintégration aux personnages. On remarquera à ce propos que lorsque cette désintégration n'est pas physique, elle est symbolique comme nous pouvons le voir à travers le personnage de Johnny qui subit une déformation de son identité marquée par l'absence de nom propre.

Le nom est la première marque de l'individu. Il constitue l'origine du sujet et permet de l'identifier, de l'individualiser et de le différencier de l'autre. C'est grâce à la procédure performative de la nomination que le sujet advient à l'être. L'acte de nommer devient donc le premier élément garant de l'identité, comme l'affirment Michael Issacharoff et Leila Madrid :

[L]a création est aussi étroitement liée à la nomination. Le nom est bien entendu le marqueur de la différence, sans quoi une entité ne saurait exister en tant que telle. Toute entité nouvelle, bébé, bateau, texte ou territoire qui atteint l'indépendance, doit recevoir un nom afin de commencer son existence. Il y a donc coïncidence entre nomination et naissance<sup>1390</sup>.

Si le nom fixe l'identité et l'individualité de même qu'il signifie l'existence et la création, l'absence ou la perte du nom symbolise la négation de l'existence. Le personnage de Johnny surnommé « Chien Méchant » est caractérisé tout au long du roman par l'absence de vrai nom. Ce dernier, en effet, ne cesse de s'accorder des surnoms successifs qui valent pour des titres. Au début, il se présente sous le surnom de Lifua Liwa : « J'ai pris comme nom Lufua Liwa qui veut dire 'Tue-la-Mort' ou, mieux, 'Trompe-la-Mort' » et quelque temps après, change une nouvelle fois, car conscient que le « nom porte en lui une puissance » : « je n'étais plus Lufua Liwa mais Matiti Mabé ! », « j'étais Matiti Mabé, la mauvaise plante qui contient le curare, la mauvaise herbe »<sup>1391</sup>. Parallèlement à Matiti Mabé, il se fait appeler « Gazon » par son supérieur avant de finalement adopter le surnom « Chien Méchant ». Les multiples sobriquets qu'il se donne rendent compte de la dispersion du moi et sont révélateurs de son état de grande instabilité. Ainsi, le chaos des conflits se donne à lire dans l'identité même du personnage. Collectionneur de « noms-étiquettes » à la place d'un nom propre, Johnny, est d'une certaine façon privé d'une identité. A travers son personnage, c'est la vision d'un être sans consistance et en état de désagrégation dans une société en crise qui est donnée. Et en se proclamant finalement Chien Méchant, Johnny « manifeste sa propre déchéance de l'humanité »<sup>1392</sup>. Le titre de « Chien Méchant » souligne, en effet, le rejet de l'identité humaine pour arborer celle d'un animal.

Par cette entreprise de déformation de l'identité qui caractérise le personnage de Johnny ainsi que ses frères de guerre (« Pili Pili », le général devient successivement « Giap » et ainsi de suite), Dongala suggère la dégénérescence de l'espèce humaine en temps de guerre. Pourvu d'une identité vacillante et éclatée, Chien Méchant est la personnification même de cette guerre interethnique dévastatrice en cours. Dénué de nom dit propre, il apparaît donc comme un « anti-sujet ». Rappelons ici qu'en permettant la différenciation avec l'Autre, le nom fixe la limite du « soi » (ce que Jacques Cardinal appelle la « limite

<sup>1390</sup> ISSACHAROFF, Michael ; MADRID, Leila, *De la pensée au langage*, Paris : José Corti, 1995, pp. 124-125.

<sup>1391</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 19, 28, 53.

<sup>1392</sup> CHEMLA, Yves, « Emmanuel Dongala : Johnny Chien Méchant », in *Notre Librairie*, No. 150 « 40 ans de littérature du Sud », Juin 2003, p. 54.

individuante »<sup>1393</sup>). C'est ainsi que surgit la notion identité qui n'existe qu'en la présence de l'Autre (c'est dans le processus de différenciation que naît l'identité). Or, l'absence de nom ne permet pas au sujet d'exister, car selon Cardinal, le sujet qui est dépossédé de son nom propre est en proie à une non-reconnaissance identitaire. Son ancrage en tant qu'individu social dans la réalité est alors rendu inopérant, car il ne parvient pas à se différencier par rapport à l'Autre. Il n'y a donc plus d'identité ; plus de « limite individuante » et cela engendre un anti-sujet qui, par conséquent, soutient Cardinal entraîne un « noir chaos où règne la violence originaire de l'indifférenciation »<sup>1394</sup>.

Si nommer est un acte de création, l'absence ou la perte du nom devient alors une opération symbolique de destruction. C'est là une des multiples stratégies élaborées par Dongala pour tenter de traduire l'horreur de l'expérience guerrière. En suivant la pensée de Cardinal, le personnage de Johnny symbolise par conséquent l'absence de raison, de stabilité et la destruction. L'expérience de la violence radicale est alors un travail d'anéantissement non seulement matériel et physique, mais aussi métaphorique et symbolique.

En privant ses personnages d'une identité fixe, Dongala semble, par ailleurs, signifier l'impossibilité d'individualisation des personnages face à une tragédie collective et anonyme. L'essence même de la guerre n'est-elle pas de nier l'existence d'une vie, d'un groupe, d'un peuple, d'une nation, d'une histoire ou d'une mémoire ? Par conséquent, elle est la négation du nom qui constitue l'identité de l'individu. La perte du nom renvoie aussi à la difficulté du langage à dire la guerre et ses horreurs, car devant un monde en perte de repères, tout est instable et détruit. Ainsi, l'écrivain se retrouve devant un champ de ruines peuplés de sujets en état de fragmentation. Notons enfin que la crise identitaire ne se lit pas uniquement dans la perte ou l'absence de nom stable qui caractérise plusieurs personnages (notamment les combattants<sup>1395</sup>), mais elle se voit également dans la perte de mémoire et le roman de Ngandu, *En suivant le sentier sous les palmiers* l'illustre particulièrement bien. Et celle-ci en tant « [qu']errance psychique » est souvent accompagnée du thème de l'errance physique que des romans tels que *Solo d'un revenant*, *La Polka* et *Tarmac des hirondelles* « donnent à voir » en plus du texte de Ngandu.

---

<sup>1393</sup> CARDINAL, Jacques, *op.cit*, p. 306.

<sup>1394</sup> *Ibid.*

<sup>1395</sup> Dans leur cas, au-delà de l'instabilité psychologique que l'absence de nom fixe suggère, elle renvoie à une pratique guerrière récurrente qu'est l'appropriation de noms de guerre fantaisistes : ex. Rambo, Terminator, etc. Ces surnoms de stars de films d'action où d'animaux féroces qui visent à se reconstruire une identité imaginaire qui va inspirer la terreur, mais qui dans le même temps détruit l'identité réelle.

*La violence exacerbe les crises identitaires...*

De manière générale, notons que les personnages qui sont pris entre les filets des violences tendent à afficher une identité vacillante qui menace à tout moment de voler en éclats. La dissolution du personnage, telle que nous avons pu l'observer à travers les différents exemples examinés est donc à lire comme un anéantissement symbolique du sujet qui renvoie à une négation absolue de l'existence. Ce point de vue est fortement appuyé par le jeune narrateur dans *Tarmac des hirondelles* dans une bouleversante confession :

Tout était cassé, saccagé, corrompu, fragile et précaire. Tout est à réinventer et à reconsidérer dans cette Nation. Un morceau de pain vaut plus cher que la vie d'un homme, monsieur Muna Nussadi !<sup>1396</sup>

Le constat alarmant qu'il fait à propos de la vie humaine qui est systématiquement violentée, désacralisée et anéantie durant la guerre laisse comprendre la prolifération des personnages spectraux dans les fictions de notre corpus. Et si les exemples de Muna, de Munanga, de Birahima et de Johnny ont pu donner une idée des errements et égarements psychologiques provoqués, on ne manquera pas de souligner que les autres textes de guerre mettent eux-aussi en scène (à degré variable) des individus tout aussi instables en quête d'une reconstruction du « soi » brisé par les traumatismes subis.

A ce propos nous songeons au protagoniste de *Sehene* (*Le feu sous la soutane*), Stanilas, le prêtre hutu qui, dépassé par la folie des massacres dans son pays, perd ses repères en tant qu'homme de Dieu, mais aussi en tant que sujet rwandais pris au piège par les divisions ethniques. Fils d'une mère tutsie et d'un père hutu, la tension et les violences extrêmes vont ébranler son identité hybride vacillante, en mal d'ancrage :

Paradoxalement j'envie aussi Damascène (milicien hutu et ami d'enfance). Il a de la chance d'être bien affirmé, solidement ancré dans son identité. Lui n'a pas à subir mes tâtonnements, mes hésitations, mes doutes, ceux que j'éprouve depuis l'enfance [...]. Damascène est sûr de ce qu'il est, il sait à quel groupe il appartient [...] il ne se pose pas de questions. Un homme sans états d'âme, capable de taillader une personne sans broncher. Quant à moi, que suis-je vraiment ou plutôt, qui suis-je vraiment ? Un Hutu ? Un Tutsi ? Ou les deux ?<sup>1397</sup>

---

<sup>1396</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 111.

<sup>1397</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p.



Sa quête identitaire se poursuit de plus belle avec la montée des violences. Ainsi, de la frontière mouvante (entre l'identité hutue et tutsie et celle du tortionnaire ou du salvateur) où il vacille dans la première moitié du texte (« Moi je continue à tergiverser entre l'un et l'autre ; entre bourreau et sauveur »<sup>1398</sup>), il finit par s'auto-définir comme étant Hutu et graduellement confirme son appartenance au groupe en vouant du mépris aux Tutsis avant de se transformer en un exécuter implacable vers la fin du roman.

\*\*\*\*

Les différentes études menées par les spécialistes du grotesque, notamment celles prenant en considération divers contextes culturels, indiquent que le langage grotesque est une réaction aux bouleversements des sociétés en mutation. Dans cette perspective, il s'agit de voir la métamorphose des lieux en un espace étrange et monstrueux comme un moyen qui traduit et donne forme au chaos ambiant. Les territoires grotesques sont donc annonciateurs de l'aliénation engendrée par les événements. C'est, d'ailleurs ce que nous avons pu observer à travers la crise identitaire de certains personnages romanesques. Mais l'aliénation, comme nous le verrons dans la partie qui suit, ne se limite pas uniquement à cette transformation de l'espace qui en retour provoque la dissolution du sujet. Elle est également visible dans la mise en scène grotesque du corps et des éléments/activités qui y sont liés. Ainsi, nous observerons tour à tour les différentes représentations spectaculaires du corps et de ses activités. L'excès qui caractérise l'esthétique grotesque sera mis en évidence et nous considérerons les différents jeux avec d'autres catégories comme le laid, l'abject, et l'obscène.

#### **8.2.4. Arrêt sur les spectacles grotesques du corps (I) : la guerre et l'individu monstrueux**

Comme le titre l'indique, cette sous-partie s'intéresse à la représentation grotesque du corps humain. Notons que celle-ci sera travaillée en deux étapes réparties dans les chapitres 8 et 9 respectivement. Dans un premier temps, dans le chapitre présent, elle propose de s'attarder sur le phénomène de la laideur qui marque les personnages de nos textes. Et dans

---

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 81.

un second temps, dans le prochain chapitre, les catégories de l'abject et de l'obscène qui laissent voir des spectacles horribles des corps mutilés et morts seront analysées.

La guerre vise le contrôle et l'extermination du corps de la victime. En ce sens, rendre témoignage d'un tel événement suppose une mise en image particulière du corps et des réalités physiologiques : corps laids, malades, blessés, agonisants, etc. La mise en scène du corps en guerre repose sur une écriture qui a recours au visuel. Il s'agit de donner à voir ce qui n'a pu être vu dans bien des cas, faute d'une couverture médiatique large, mais aussi de suggérer des horreurs qui peuvent difficilement être montrées pour des raisons éthiques, voire politiques. Mais pour celui qui n'a pas vécu les événements, il s'agit également de donner une forme concrète à ce qui peut paraître inimaginable, impossible, impensable dans un premier temps. En ayant recours à une écriture qui se focalise sur le corporel, le but recherché semble être la création d'un décor réaliste capable de rendre « visible » les destructions de la guerre. Au-delà de la fonction référentielle, tout un discours se dévoile, car le corps, en tant que porteur de messages, remplit une fonction symbolique particulière. Il s'agit donc de traduire les événements par le biais des bouleversements qu'il subit, puisque celui-ci parle. Producteur de signes et de sens, il est, en effet, un lieu de discours privilégié pour transmettre la douloureuse mémoire des violences.

Les nombreux portraits des corps monstrueux d'hommes, de femmes ou d'enfants qui prolifèrent dans nos textes dévoilent une vision foncièrement pessimiste des auteurs. Les « territoires grotesques » sont, en effet, habités par des corps déviants qui apparaissent comme des produits des événements, car le temps de guerre privilégie l'existence de tout ce qui relève du provisoire et de la marginalité. En ce sens, la vision des corps en décrépitude et/ou métamorphosés domine. On voit en conséquence défiler les tableaux troublants peignant des « corps-cassés », des « corps-tordus », des « corps-hybrides » et des « corps-débris » dans une écriture associant le grotesque et le laid. Il en ressort une démarche scripturaire axée sur une poétique de l'horrible. Ramenés à leur condition élémentaire de corps-objets, les personnages – pour la plupart dépourvus d'une épaisseur psychologique – prennent existence à partir d'une corporéité dégénérissante. L'espace traversé par la guerre est surtout habité par des corps en sursis : vieux décrépits, êtres tordus, sourires édentés, membres couverts de pustules, ventres infectés, visages boursoufflés et ternes, ou encore ces corps rabougris, cadavériques, « lamentables loques », « amas de muscles maigres et

raidis »<sup>1399</sup> quand il ne s'agit pas de corps humains animalisés avec leurs faces de rats ou à l'apparence troublante rappelant des singes ou des gorilles.

On observe ainsi une tentative d'écrire l'histoire des violences en mettant en scène l'individu monstrueux, figure que nous souhaitons ici analyser de plus près. Elle laisse apparaître des constructions originales à travers les représentations de personnages malades, laids aux corps déformés et animalisés. Dans un souci de clarté, nous rappelons que la figure de l'individu monstrueux constitue la première étape de notre étude sur la représentation grotesque du corps en guerre. Le second volet qui s'attarde sur un autre aspect du corps grotesque se poursuivra dans le prochain chapitre avec, cette fois, une focalisation sur les scènes du bas corporel, révélant une obsession autour des orifices et des organes génitaux et de leurs activités (notamment l'évacuation de déjections corporelles diverses, la copulation brutale, l'agonie). L'écriture singulièrement violente qui accompagne les descriptions du corps en guerre nous interpelle, car un degré supérieur de malaise et de violence est atteint avec le corps humain ramené à un morceau de chair souillée, blessée et meurtrie. Il n'est plus question d'enlaidissement ou de dérèglement corporels, mais bien de sa décomposition et de sa désintégration suggérées par des descriptions perturbantes. Ajoutons enfin que cette représentation violente du corps grotesque en guerre ne signifie pas pour autant que la figure de « l'individu monstrueux » examinée ici ne se caractérise pas par une écriture spectaculaire et excessive. Mais compte tenu du sentiment d'abjection qui se dégage de l'écriture du bas corporel, grâce notamment à l'association du grotesque et de l'obscène, nous préférons traiter cette dimension du corps grotesque dans le prochain chapitre qui est strictement axé sur les postures extrêmes, voire sensationnalistes des textes. Cette précision apportée, observons maintenant le traitement de « l'individu monstrueux ».

Parmi les regards les plus intransigeants et pessimistes, on retrouve ceux de Ndjekery, de Kourouma, de Dongala et de Yémy. Leurs romans, *Sang de kola*, *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant* et *Tarmac des hirondelles* proposent, en effet, des portraits troublants de corps cassés, vils et dégénérés. Par rapport aux autres textes, ils se distinguent par une cumulation de tableaux saisissants associant l'esthétique du grotesque et du laid. L'individu monstrueux se caractérise par une présence corporelle encombrante et accablante. Il est réduit à un amas de chair repoussante et semble ne plus pouvoir exister en

---

<sup>1399</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 21, 73.

tant que sujet, mais est essentiellement un objet pourrissant relégué à la marge de l'humanité. Dans cette perspective, nous nous intéressons à la représentation du corps malade et vieillissant qui se présente comme un motif récurrent avant de nous focaliser, dans un second temps, sur le processus d'animalisation ou de « végétalisation » des personnages où l'individu est délibérément déformé et enlaidi. Dans les deux cas, les descriptions ont en commun la tension, l'ambivalence, l'indétermination, l'horrible et l'angoisse. Il s'agit là encore d'un grotesque négatif à mettre en lien avec les notions de désintégration et de désagrégation telles que l'entend Kayser. L'individu monstrueux traduit alors avec force la laideur qui, selon Murielle Gagnebin, auteure de l'ouvrage *Fascination de la laideur*<sup>1400</sup>, tient « à la fois de la mort et de la monstruosité »<sup>1401</sup>, deux termes qui s'associent le mieux à la réalité de la guerre.

Nos analyses s'appuient, entre autres, sur la théorie du grotesque et les travaux de Gagnebin. Parallèlement, les écrits de Mbembe traitant de la question du grotesque et de l'obscène dans les sociétés africaines contemporaines sont aussi pris en compte bien qu'ils soient davantage exploités dans le second volet consacré à l'écriture du bas corporel. Non seulement les travaux de l'historien camerounais nous fournissent-ils des pistes d'analyse éclairantes, mais ils proposent d'avoir une perspective moins occidentale sur les questions du corps, de son imaginaire et de sa représentation dans les sociétés africaines. Précisons enfin que les deux thèmes qui seront traités ici (le corps malade et le corps déformé et animalisé) comprennent chacun une sélection d'extraits qui sera par la suite suivie d'une analyse générale.

---

<sup>1400</sup> *Fascination de la laideur : la main et le temps*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978.

<sup>1401</sup> *Ibid.*, p. 57.

## 8.2.4.1 Corps et maladie

### 8.2.4.1.1. Portraits du corps dégénéré

#### **a. Allah n'est pas obligé et le symbole de l'ulcère**

Dès l'ouverture, la maladie a un rôle décisif dans l'intrigue d'*Allah n'est pas obligé*. Elle agit comme un catalyseur car c'est suite au décès de sa mère que le protagoniste, Birahima, commence son périlleux périple au cœur des guerres civiles au Liberia et en Sierra Leone. La disparition de sa mère emportée par un ulcère le contraint, en effet, à partir de chez lui pour rejoindre sa tante au Libéria. On comprend alors l'importance tragique que prend cette maladie dans sa vie qui devient au fur et à mesure un véritable leitmotiv, comme on le voit dans l'extrait suivant :

J'ai oublié de vous dire quelque chose de fondamental, de très, de formidablement important. Ma maman marchait sur les fesses. Walahé (au nom d'Allah) ! Sur les deux fesses. Elle s'appuyait sur les deux mains et la *jambe gauche*. La *jambe gauche*, était malingre comme un bâton de berger. La *jambe droite* qu'elle appelait sa tête de serpent écrasée, était coupée, handicapée par l'*ulcère*. L'*ulcère* d'après mon dictionnaire Larousse, est une *plaie* persistante avec écoulement de pus. C'est comme ça qu'on appelle une *plaie* à la jambe qui ne guérit pas et qui finit par tuer la malade. L'*ulcère* de maman était dans des feuilles emmitouffées dans du vieux pagne. La *jambe droite* était toujours suspendue en l'air. Maman avançait par à-coups, sur les fesses, comme une chenille [nous soulignons]<sup>1402</sup>.

Ce passage constitue le début d'un long texte troublant dédié au récit de la coexistence traumatisante du protagoniste avec le corps pourrissant et mutilé de sa mère. Par l'expression « texte troublant », nous faisons surtout référence au langage singulier utilisé. Celui-ci repose sur une poétique de l'excès dont la visée est, de toute apparence, d'une part de traduire l'émotion du protagoniste marqué par ce drame. Mais au-delà, il s'agit du style général adopté par l'auteur et qui est axé sur la démesure. Il y a une volonté de pousser le texte à une saturation qui constitue, selon nous, une certaine forme de violence. Le texte axé sur une telle démarche entraîne un sentiment de malaise et de transgression. Nous remarquons ainsi l'utilisation d'un langage oral familier, voire vulgaire et redondant qui rappelle un langage enfantin. Analysons de plus près les différents points soulevés.

<sup>1402</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 14.

On peut d'abord observer la présence du champ lexical de la maladie qui, inséré à l'intérieur de descriptions vivides affectonnant le détail troublant et scabreux, n'est pas sans susciter un sentiment de malaise : « la jambe droite qu'elle appelait sa tête de serpent écrasée était coupée, handicapée », « l'ulcère [...] est une plaie persistante avec écoulement de pus ». Ce sentiment est accentué dans la mise en discours qui s'appuie sur l'agencement des figures de l'excès que sont l'accumulation, la répétition. Ainsi, nous notons la répétition d'un certain nombre de mots et d'expressions : « ulcère » x 4 ; « sur les (deux) fesses » x 2 ; « jambe » x 5, qui rappellent de façon quasi obsessionnelle la vision de la jambe mutilée. L'exagération se lit aussi dans l'emploi du pléonasm (« quelque chose de fondamental, de très, de formidablement important » ; « plaie persistante ») et de la gradation (« jambe [...] était coupée, écrasée »). On constate également l'usage de la comparaison et de la métaphore qui ajoutent à l'intensité que vise le texte. De ce fait, la comparaison de la jambe avec une « tête de serpent écrasée » et l'assimilation de la mère à un insecte rampant (« maman avançait [...] comme une chenille ») porte à son apogée la vision d'horreur qu'offre ce corps malade. Le tout associé à un débit rapide, un style enfantin et une certaine tonalité ludique, il ressort de cet extrait une atmosphère viciée par la décomposition en cours qui conduit le lecteur à un point de saturation.

L'ambiance saturée ainsi créée est maintenue au cours des dix pages qui suivent. L'ulcère demeure au centre du récit, tel une présence obsédante et maléfique comme nous pouvons le remarquer dans le passage ci-dessous :

[...] quand j'étais un enfant mignon, *au centre de mon enfance*, il y avait l'ulcère qui mangeait et pourrissait la jambe droite de ma mère. *L'ulcère pilotait ma mère [...]. L'ulcère pilotait ma mère et nous tous*. Et, autour de ma mère et de son ulcère, il y avait le foyer. Le foyer qui m'avait braisé le bras [nous soulignons]<sup>1403</sup>.

Le corps malade devient le symbole de la souillure qui pollue l'environnement du jeune protagoniste. À ses yeux, l'ulcère prend alors une dimension hors-norme. Il représente une sorte de créature monstrueuse, un organisme vivant à part entière comme nous l'avons vu dans la description vive plus tôt (« l'ulcère de maman était dans des feuilles emmitouflées ») ou encore dans l'extrait suivant : « A quatre pattes, je roulais partout, m'accrochais à tout. Des fois, je tombais *dans l'ulcère*. Maman hurlait de douleur. L'ulcère

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 15.

saignait »<sup>1404</sup>. En nous inspirant de la pensée de Mary Douglas, l'ulcère peut se lire comme l'impureté ou la pollution qui fait irruption et ébranle l'ordre des choses, car la présence de la saleté présuppose l'existence d'une organisation ou d'un système établi nous dit l'anthropologue<sup>1405</sup>. La maladie qui envahit et bouleverse l'espace de Birahima agit telle la saleté qui « est essentiellement désordre »<sup>1406</sup>. Elle pollue l'environnement du protagoniste en dépit des nombreuses décoctions préparées et de l'intervention des féticheurs et guérisseurs du village :

Encore des canaris<sup>1407</sup>, toujours des canaris pleins de décoctions. [...] Des décoctions pour laver l'ulcère de maman. Au fond de la case, des canaris s'alignaient encore contre le mur. Entre les canaris et le foyer, il y avait ma mère et son ulcère dans la natte. Il y avait moi, il y avait le féticheur, le chasseur et guérisseur Balla aussi<sup>1408</sup>.

En tant que pollution, l'ulcère exprime ici l'idée générale d'une décomposition de l'ordre ou de la vie sociale. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée par les confidences du narrateur qui compare la maladie de sa mère à une véritable plaie, cette monstruosité qui pénètre de fond en comble son univers, imposant son abjecte présence à tous : « l'ulcère pilotait ma mère [...] et nous tous »<sup>1409</sup>. Tout est perverti : « les odeurs exécrables de ma mère ont imbibé mon corps »<sup>1410</sup>, mais aussi le foyer, source de chaleur et de vie, qui est une abjection pour Birahima, après qu'il se soit braisé le bras en tentant de fuir sa mère et son ulcère. Pire, l'ulcère gangrène son milieu au point de provoquer le bannissement de sa mère du groupe social. C'est ici que l'association entre anomalie physique et symbolique – en d'autres termes, la souillure corporelle et sociale – est des plus fortes. L'extrait reflète de façon puissante l'idée que le corps et ses limites opèrent comme symbole des limites de la communauté<sup>1411</sup>. Si, comme le dit Douglas, « le corps fournit un schéma de base à tous les symbolismes »<sup>1412</sup>, l'exclusion du corps social et politique dont est victime la mère du narrateur chez Kourouma tient à l'évidence de son altérité corporelle abjecte. Jugée

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1405</sup> DOUGLAS, Mary, *De la souillure : essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte, coll. « Poche », 2001 [1967], p. 55.

<sup>1406</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1407</sup> «Canari signifie, d'après l'Inventaire des particularités lexicales, vase en terre cuite de fabrication artisanale », KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>1408</sup> *Ibid.*

<sup>1409</sup> *Ibid.*

<sup>1410</sup> *Ibid.*

<sup>1411</sup> Voir DOUGLAS, Mary, *op. cit.*, pp. 138-143.

<sup>1412</sup> *Ibid.*, p. 175.

inguérissable, elle est exclue lorsque des rumeurs la soupçonnent d'avoir des pouvoirs maléfiques et d'être à l'origine de la mort de l'exciseuse du village. Ces accusations auront pour effet de la marginaliser. Elle est aussitôt assimilée aux sorciers, aux marabouts et autres devins et voyants qui représentent un groupe particulier. Nous retrouvons une fois encore l'idée de la rencontre avec l'Autre, l'anormal, l'impur duquel il convient de se distinguer, voire se défaire. Reléguée dans la zone de l'anomalie, sa monstruosité dès lors s'amplifie lorsque le narrateur déclare qu'elle est une sorcière qui mange les âmes « dans l'ulcère de sa propre jambe »<sup>1413</sup>.

En suivant l'histoire de la mère de Birahima, on retrouve une association étroite entre la maladie et les notions de pollution. Son assimilation à la sorcellerie et aux forces maléfique est à interpréter comme un mouvement de marginalisation, d'exclusion et de négation qui n'est pas sans rappeler le rituel de l'élimination et de purification auquel se livre la communauté lorsqu'elle se sent menacée<sup>1414</sup>. Le corps malade est clairement traité comme un corps abject comme nous pouvons également le voir chez Dongala et, en faisant un rapport entre le corps malade et le chaos social, il nous semble évident que l'auteur utilise l'espace corporel malade comme une métaphore de la guerre.

#### **b. Johnny Chien Méchant et le symbole des moignons**

À l'instar d'*Allah n'est pas obligé*, nous retrouvons dans *Johnny Chien Méchant* de Dongala l'exploitation du corps malade comme un espace porteur d'un discours symbolique que nous sommes appelée à déchiffrer. Là encore, le corps malade exerce une influence directe sur l'intrigue – du moins dans le cadre du récit de Laokolé<sup>1415</sup>. La fuite de cette dernière se complique davantage avec la présence de sa mère handicapée qui se fait transporter dans une brouette. Cet handicap résulte d'une précédente vague de violences lorsque celle-ci a été agressée et son mari tué. Dans le roman, son personnage est d'abord un corps mutilé. Jamais nommée, elle est d'abord réduite à ses moignons. Son corps est donc étroitement lié aux tragédies qui déchirent le pays. Et les moignons, tout comme l'ulcère chez Kourouma, deviennent le lieu d'inscription de la folie humaine. Une bonne

---

<sup>1413</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 27.

<sup>1414</sup> Une logique de bannissement similaire est analysée par René Girard à partir de la notion de « victime émissaire » (Girard 2006 [1972] op. cit. pp. : 152-155).

<sup>1415</sup> Rappelons que la particularité du roman est d'être portée par deux voix narratives et deux micro récits autonomes : celui de Johnny et celui de Laokolé qui alternent de façon régulière.



partie du récit de Laokolé tourne autour de cette sordide réalité et au fur est à mesure que le roman s'enfonce dans l'horreur des violences, le lecteur est amené à observer la désintégration graduelle du corps de la mère de l'héroïne. La scène de la bousculade lors de leur fuite annonce le début du dépérissement de la mère dont l'identité est souvent confondue avec le moignon :

Je n'ai pas su combien de temps cela a pris pour me démêler de cet embrouillamini de jambes, de coudes et de talons et quand je me suis enfin relevée, j'ai vu avec horreur qu'un des moignons de Maman était coincé sous la caisse de la brouette écrasée sous nos poids. La douleur qu'elle devait ressentir m'a transpercée le corps comme la pointe vive d'un couteau et j'ai hurlé. [...] C'était l'horreur. Le moignon avait une plaie ouverte et saignait ; j'étais incapable de dire si l'os était cassé<sup>1416</sup>.

Tel un objet condamné à la décomposition, le corps « ratatiné »<sup>1417</sup> ne cesse dès lors d'être mis à mal : « Maman étalée dans la poussière, maman piétinée, maman écrasée » ou encore « Maman souffrait [...]. Le moignon était enflé et noircissait »<sup>1418</sup>. Le corps estropié hante le récit de Laokolé jusqu'à la mort de sa mère. Il est chargé d'un discours symbolique dans le sens qu'il représente cette anomalie qui pénètre et ébranle l'univers de Laokolé. Notons cependant que son univers est déjà bouleversé par la guerre civile qui fait rage et la coexistence avec ce corps malade se révèle être un fardeau pour la narratrice dans sa fuite. Et en ce sens, les moignons symbolisent le chaos ambiant et la mort envahissante et arbitraire qui constituent le quotidien de ce temps de crise. La mère, par ailleurs, confirme elle-même cette vie en sursis qu'elle représente : « je ne suis qu'un poids mort »<sup>1419</sup> dit-elle. Dès lors, son corps amputé impose à Laokolé une coexistence étrange et difficile avec la réalité de la désintégration de la vie : « le moignon de maman, c'était notre torture, notre peine »<sup>1420</sup>.

De la même manière que Kourouma a recours au corps malade, nous voyons que Dongala exploite aussi l'idée de la maladie comme étant cette anomalie qui ébranle un système ordonné. Ce constat est également à faire dans les romans de Ndjekery et de Yémy qui cumulent des descriptions impressionnantes et répulsives.

---

<sup>1416</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 59.

<sup>1417</sup> Ibid.

<sup>1418</sup> Ibid., p. 82.

<sup>1419</sup> Ibid., p. 205.

<sup>1420</sup> Ibid., p. 171.

c. Dégénérescence corporelle et laideur dans *Sang de kola* et Tarmac des hirondelles

La vision du corps chez Ndjekery et Yémy se révèle singulièrement négative. Aussi, les monstruosités en tout genre – qu’elles soient décrites brièvement ou en longueur – rivalisent d’imagination. La plupart des personnages centraux ou secondaires intriguent et fascinent par la déchéance corporelle qui les caractérise. Il y a ceux ravagés par des maladies incurables, des plaies purulentes, ceux agonisant sous le poids des rhumatismes ou encore, ceux accablés par le poids du temps d’incertitude.

Avec une écriture dotée d’une touche comique et sarcastique, *Sang de kola* propose une sélection d’images bouleversantes de l’être humain en perte de contrôle totale sur son corps. Ainsi, la seule chose que l’individu peut espérer maîtriser semble lui échapper. À titre d’exemple, nous rappelons le portrait peu flatteur de Fatou, l’épouse du personnage central dont la « silhouette maigrichonne », les pieds martyrisés par « de méchantes cloques » et les lèvres occasionnellement habitées par des boutons (qui « s’annonçaient toujours par des picotements, prospéraient, devenaient transparents, se transformaient en croûtes à force d’être grattés avant de tomber en morceaux »<sup>1421</sup>) inspirent surtout un sentiment de répulsion. La citation suivante illustre l’intérêt de l’auteur dans la composition de corps dégénérescents :

Dès l’âge pubère, Bichara Masdongar était régulièrement l’objet de démangeaisons qui avaient résisté aux praticiens les plus réputés. Il avait passé des années à sillonner le pays, courant d’un guérisseur à un autre. En vain ! [...] Il était alors devenu un véritable essaim ambulant de mouches : il était couvert de pustules à donner la nausée à un vieux lépreux, et deux de ses épouses lui retenaient en permanence le bras pour l’empêcher de se gratter<sup>1422</sup>.

Nous avons ici un passage qui est parfaitement travaillé par l’esthétique grotesque : il s’agit d’un tableau spectaculaire mettant en avant la laideur dans un langage portant les marques de l’excès et à la fin de l’extrait, un humour grinçant. Lorsque l’œil cynique du narrateur qui se délecte des détails scabreux ne s’arrête pas sur un personnage en particulier, c’est la vue de tout un ensemble de corps abjects en agonie qu’il impose.

---

<sup>1421</sup> *Ibid.*, pp. 54, 58.

<sup>1422</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

Ainsi, le lecteur est invité à découvrir les corps déviants que produit la ville de N'Djaména dans un contexte de guerre propice à leur prolifération et, sans nul doute, à l'accélération du processus de décomposition :

À quelques pas d'eux, se tenait tout ce que N'Djaména comptait d'estropiés, de monstres et de pestiférés : aveugles babillards, grabataires bouffis, sourds criards, bossus somnolents, mongoliens frénétiques, culs-de-jatte sautillants, borgnes pleurnichards et mutilés de guerre toutes médailles dehors s'offraient à l'empathie des croyants et au festin des mouches<sup>1423</sup>.

Le tableau est axé sur la représentation de la laideur et de la dégénérescence humaine imaginées sous différentes formes. L'écriture affectionne les images liées à la dégradation et à l'abject. L'auteur propose ainsi une vision singulièrement violente du corps malade qu'il met au rang de corps-pourriture. Notons dans un premier temps la mise en scène des corps qui procède par un alignement qui évoque un assemblage « mécanique » d'objets. En listant ainsi tous les marginaux de N'Djaména, le narrateur vise formellement à créer un effet de trop-plein venant ainsi accroître une violence déjà présente dans la description. Dans un deuxième temps, on ne manquera pas de souligner la tonalité sarcastique qui travaille le texte. Mêlée à une écriture de l'excès révélée par l'accumulation d'images de la laideur (« estropiés », « monstres », « pestiférés » et ainsi de suite) et par les nombreux adjectifs et la présence d'oxymores (« culs-de-jatte sautillants », « sourds criards »), on obtient une scène sensationnelle. Ainsi, en misant sur une approche spectaculaire, l'auteur transforme une réalité tragique en un spectacle grotesque risible. Notons cependant que le potentiel sourire ou rire déclenché est forcément imprégné d'un sentiment de malaise et en ce sens, il se rapproche davantage d'un rire tragique. La sensation ambivalente qu'engendre l'association du rire et de l'horrible, typique de l'art grotesque, est un effet recherché pour provoquer un sentiment d'horreur ou d'indignation chez le lecteur. Ajoutons enfin que c'est précisément parce qu'elle dérange et engendre un trouble que cette scène est susceptible de capter l'attention du lecteur qui est à la fois répugné et intrigué.

Observons maintenant l'inscription du corps monstrueux dans *Tarmac des hirondelles*. Les descriptions du corps malade chez Yémy s'avèrent pareillement déstabilisantes. À l'instar de *Sang de kola*, on note qu'elles s'attardent sur tout ce qui se rapporte à la laideur. Si elles visent un effet de réel, il semble être motivé par le désir viscéral de l'auteur d'exposer l'abjection du monde qui est souvent cachée ou ignorée, car la laideur

---

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 91.

– physique ou morale – répugne. L’auteur franco-camerounais ne fait pas usage d’un registre comique comme c’est parfois le cas chez Ndjekery, mais il se révèle en revanche être un fin spécialiste des descriptions scabreuses et du langage morbide et violent. Le roman fourmille ainsi de tableaux sidérants montrant des corps fragilisés constamment soumis aux attaques de maladies ravageuses et infâmes qui transforment les êtres en chairs putréfiées comme l’extrait suivant, situé en début de texte, l’illustre. Le jeune narrateur nous présente la communauté d’enfants-soldats à laquelle il appartient et nous décrit sur un ton des plus désabusés, les âpres réalités de leur quotidien :

Malaria, dysenterie et autres plaies étaient notre lot. Ma si fragile peau d’albinos était en permanente inflammation. Boutons, pustules, coupures, rougeurs et démangeaisons atroces. Nous nous accroupissions tout le temps pour expulser en douleur le sang de nos intestins. Et le ventre nous tuait. Nous ressemblions à des fantômes de singes gris. Dans le brouillard matinal parfumé à l’eau des morts. Embruns fétides<sup>1424</sup>.

Ce passage constitue la toute première description du corps dégénéré dans le roman. Le narrateur dévoile son penchant pour une écriture morbide crue qui serait susceptible de rendre compte des réalités sordides (« boutons, pustules », « sang de nos intestins »,...) du corps en état de déchéance ou en fin de vie. Son corps infecté, souillé en permanence au contact d’un milieu social ravagé par les violences est une image constante dans le texte qui fait l’objet de descriptions élaborées toujours bouleversantes, souvent à la limite du tolérable. Nous nous tiendrons cependant à quelques exemples – ne serait-ce que pour des raisons de place – qui mettent notre point en évidence et donnent une idée générale de l’approche de Yémy. En ce sens, on s’intéressera notamment à la dernière moitié du roman qui concentre des scènes très déstabilisantes lorsque le narrateur-protagoniste décrit son séjour dans un asile.

Capturé par un groupe de militaires, Muna est aussitôt enfermé dans un hôpital « pour malades mentaux » et, comble de l’ironie tragique, l’asile, nous dit-on, se situe en plein centre de Zangadiva, ville de perdition et de dégénérescence comme nous l’avons vu plus tôt. Notre protagoniste y séjournera pendant sept mois environ entouré par le néant et la pestilence habituels. Mais cette fois, ils semblent plus pesants, car condensés dans un espace clos favorable à leur prolifération. Entre les murs de la folie, le narrateur côtoie d’autres enfants qui ressemblent davantage à des créatures monstrueuses qu’à des humains. Sur quelques pages denses et à l’aide d’un vocabulaire explicite et brutal, il nous

<sup>1424</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 13.

fait le récit hallucinant de sa rencontre avec les êtres aux corps torturés, vidés de vie et transformés en chairs de pestilence :

Je me retrouvai donc à partager avec dix autres enfants plus ou moins âgés que moi une minuscule chambre à la *puanteur atroce et foudroyante*, à l'hôpital public d'Ekumti, dormant sur un *matelas infesté de cancrelats et de tiques*, parmi les *mouches et les moustiques en flots*, sans drap ni rien, dans *l'urine et les crottes de rat*. L'un de ces mammifères m'entama le pouce une nuit, trouvant sans doute celui-ci tout à fait exquis. [...] La faible lumière semblait diffuser de la pénombre, et les enfants étaient *tous squelettiques, en haillons ou tout à fait nus*, avec *des yeux hors orbites*. Ils étaient couverts de *pustules et de gale*. Beaucoup avaient des *dents tombées* et certains, des *ventres affreusement ballonnés*. Tous paraissaient cassés de corps et d'esprit [nous soulignons]<sup>1425</sup>.

L'hôpital psychiatrique est, par excellence, l'espace de la dépossession de soi, aliénation psychique mais aussi physique comme le suggère avec force ce passage. L'accent est volontiers mis sur la description des corps déchus, et déformés par la maladie. Sur le plan de la mise en scène, le goût prononcé du narrateur pour la composition d'images spectaculaires horribles suivant la logique de « l'image-choc »<sup>1426</sup> est une fois encore confirmé. Le tableau effrayant plonge le lecteur dans un cloaque où les multiples visages de l'infâme (« puanteur atroce », « tiques », « moustiques », « pustules », « gale », etc.) pénètrent l'espace corporel et textuel pour y déposer leurs miasmes. L'horreur est ici suscitée par la vision des excréments et des sécrétions corporelles de même que des corps cadavériques rongés par la maladie.

On rappellera au passage la poétique de l'excès qui structure le texte avec notamment la prédominance d'une écriture réaliste essentiellement descriptive qui fait la part belle au champ lexical de la décomposition et des déchets<sup>1427</sup>. Cela est révélé par les termes tels, « puanteur atroce », « squelettiques », « pustules », « gale », « dents tombées », « ventres ballonnés », « urine », « crottes de rat », « mouches » et « cancrelats ». L'écriture passionnelle et virulente se lit également dans les expressions où l'on observe un jeu de l'exagération. Visiblement dépassé par la vision d'horreur qui défile devant ses yeux, Muna évoque les « puanteurs atroces et foudroyantes », les corps « tout à fait nus », les « ventres affreusement ballonnés » dont il ne peut se protéger. Son corps est aussitôt

---

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1426</sup> Comme l'évoque Susan Sontag dans son ouvrage *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1427</sup> Entendu comme notion qui évoquent les pertes, les salissures, les souillures et les ordures. Ce que l'homme considère généralement comme répugnant.

attaqué et, en conséquent, se transforme « assez vite en une infection »<sup>1428</sup>. À son tour, Muna rejoint le camp des morts-vivants :

La fièvre ne me quittait plus. Les ganglions me donnaient [...] le torticolis. Fragilisé à l'extrême, *je me remis à faire dans ma culotte*, et je n'étais pas le seul. Quand cela se produisait, les infirmiers se montraient d'une grande cruauté, *nous laissant dans nos fluides et nos déjections*, parfois jusqu'à ce que *le tout séchait sur nous* [nous soulignons]<sup>1429</sup>.

La déchéance est totale et l'issue tragique : réduit à une plaie purulente, Muna n'exerce plus le moindre contrôle sur son corps qui se manifeste en tant que sujet autonome, en cours de décomposition. Dans cette scène, la dépossession est poussée à son paroxysme. Transformé en un sujet passif, le narrateur baigne dans ses déjections corporelles. L'abjection est à son comble. La vision du corps échappant au contrôle de l'individu est des plus perturbantes, car elle traduit les limites de l'être humain et rappelle qu'il est un amas de chaires vouées à la désintégration. À un niveau plus symbolique, le processus de décomposition corporelle exprime le décrochage de l'individu dans une société en crise où ses repères sont ébranlés.

À l'instar de *Sang de kola*, *Tarmac des hirondelles* renvoie à la réalité de la guerre avec ses violences absurdes qui maintiennent les personnages dans un état d'abrutissement et d'assujettissement comme le laisse entendre le protagoniste :

Les nuits, les fleurs, les souffrances et les morts, t'y faire ! Avais-je le choix ? Les coups, le goût et la couleur du sang, les douleurs, le coût de chaque douleur, il fallait tout accepter<sup>1430</sup>.

Cette exploitation implique bien évidemment la désintégration psychique et physique comme l'illustrent les corps des malades, l'état permanent d'infection, d'inflammation et de putréfaction du personnage principal<sup>1431</sup>. C'est dans cette perspective que nous disons que son espace corporel est un lieu de discours privilégié pour témoigner et dénoncer « l'ordre des irrémédiables chaos » engendrés par les « Pères de la Nation »<sup>1432</sup>.

\*\*\*\*

---

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>1429</sup> *Ibid.*

<sup>1430</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1431</sup> Voir, par exemple, les pages 79, 81, 85, 106, 110, 148.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, pp. 42, 55.

Pour illustrer l'importance que revêt la représentation du corps malade chez Kourouma, Dongala, Ndjekery et Yémy, bien d'autres exemples peuvent être relevés dans les différents textes. Si cette thématique s'avère récurrente, c'est sans aucun doute parce qu'elle est intimement liée à l'expérience de douleur extrême que vit l'individu captif du temps de guerre. Quelles sont les significations rattachées au corps malade qui encouragent sa représentation dans l'espace littéraire ? C'est ce que nous tentons de saisir dans la sous-partie qui suit.

#### 8.2.4.1.2. Signes et sens du corps malade

Pour la sémiotique qui étudie le monde comme un ensemble de signes et non de choses, tout est signe : le langage, les images, les couleurs, le vêtement, les chiffres, la nature, entre autres exemples. Intégré dans l'espace littéraire où il constitue un thème récurrent, le corps malade est un signe porteur de multiples sens. Pour le critique Sander Gilman, la représentation de la maladie dans l'espace littéraire part du constat de l'état d'exception que représentent la maladie et la douleur dans l'espace social. La maladie, dit-il, signifie :

[L']intrusion d'une altérité qui perturbe l'équilibre relatif des parties : elle précipite un travail de désorganisation toujours latent. La maladie, en ce sens, c'est l'événement par excellence : rien d'étonnant si, mortelle ou non, elle envahit la littérature, et en particulier le roman<sup>1433</sup>.

C'est ainsi que le pathologique est souvent exploité dans l'espace littéraire comme un signe constructeur de sens.

La mise en écriture du corps malade, telle qu'elle se présente chez les auteurs cités nous incite, d'une part, à nous interroger sur l'exploitation de l'espace corporel comme producteur de signes et de sens dans l'expression littéraire où, utilisée de façon métaphorique, elle est liée aux notions de « destruction », de « chaos » et de « crise ». D'autre part, en adoptant une lecture plus littérale, la maladie est à lire comme le marqueur d'une dégradation arbitraire et violente du corps, c'est-à-dire qui n'est pas la conséquence logique d'un processus de dégénérescence naturelle comme la vieillesse, mais qui est une menace qui vient de l'extérieur.

---

<sup>1433</sup> GILMAN, Sander L., *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996, p. 13.

La maladie dans la littérature s'inscrit généralement dans une perspective symbolique où sa représentation vise à rendre lisible une anomalie. Le corps malade agit alors comme un langage que le lecteur est invité à décoder. Mais de façon générale, c'est l'idée d'une déchéance qui est exprimée. Dans la préface de l'ouvrage de Douglas, Luc de Heusch précise que la maladie « est un état dangereux entre la vie et la mort » ; elle est « une dégradation de l'être »<sup>1434</sup>. Elle est ordinairement perçue comme un danger, elle représente ce corps étranger qui, de l'extérieur, vient polluer et déstabiliser un espace sain. Véritable gangrène de la chair, elle accable l'individu, le ronge graduellement jusqu'à potentiellement provoquer sa mort. Cette vision du corps malade comme espace de désagrégation est reprise dans nos romans, mais elle est surtout dotée d'une portée symbolique où le corps malade devient avant tout une transposition métaphorique dans le sens où il est l'écho des systèmes de valeurs de la société. Les plaies purulentes et la putréfaction des corps des personnages renvoient, de ce fait, à la situation anarchique prévalente. On remarque, par conséquent, une utilisation intéressante de l'espace corporel comme témoin des événements. Le corps malade, tout comme celui qui est blessé ou meurtri, rappelle dans ce cas la guerre qui entraîne la dégradation, voire l'anéantissement de l'être et de la communauté.

Dans un article intitulé « Rwanda. Le corps témoin et les signes », Jean-Pierre Karegeye, qui s'intéresse à la symbolique du « corps victime », nous invite à approcher le corps comme un langage, comme un espace de discours. « Exposé, livré et marqué par le regard de l'autre », le corps victime, dit l'auteur, « s'approprie les traces du drame subi en les transformant en lieu de témoignage »<sup>1435</sup>. Plus loin, il affirme :

Le corps qu'on a voulu emprisonner à jamais dans l'amertume transforme sa blessure en lieu de témoignage. Ainsi, le corps de la victime se pose en témoin narrateur, sujet ou objet du récit<sup>1436</sup>.

En mettant en scène le corps malade – qui est aussi un corps victime –, l'écrivain lui attribue souvent un rôle testimonial où sa décrépitude, c'est-à-dire la vision accablante qu'il

<sup>1434</sup> HEUSCH (de), Luc, « Préface à l'édition de 1971 », in DOUGLAS, Mary, *op. cit.*, p. 16.

<sup>1435</sup> KAREGEYE, Jean-Pierre, « Rwanda. Le corps témoin et ses signes », in COQUIO, Catherine (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes : Atalante, 2004, p. 753. Notons que Karegeye est également l'auteur d'une thèse portant sur les mêmes thématiques dont nous indiquons ici le titre et l'année de soutenance à titre indicatif : « Rwanda. Écritures de témoignage et éclatement de l'instance narrative », 2009 (thèse soutenue à l'Université de Californie, Berkeley).

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 755.



offre de la dégradation corporelle, devient la métaphore vive de la décomposition de la vie. De ce fait, l'ulcère de la mère de Birahima est à interpréter comme un signe avant-coureur de la saison des morts à venir dont le jeune narrateur sera non seulement témoin mais acteur<sup>1437</sup>. Et de la même manière, les moignons de la mère de Laokolé dans *Johnny Chien Méchant* ou encore, les pustules et les plaies putrides des personnages dans *Sang de kola* et dans *Tarmac des Hirondelles* nous invitent à faire une lecture symbolique où il s'agit de concevoir la maladie comme une allégorie de la guerre ; ce chaos qui pénètre et renverse de façon foudroyante l'équilibre et l'ordre des choses.

Dans les quatre textes, l'effet réaliste est obtenu par la mise en image des corps martyrisés. En choisissant de dire la guerre par le biais d'un corps estropié, les romanciers ont eu recours à la synecdoque, un procédé stylistique courant dans l'écriture de la guerre, car il permet à l'écrivain de raconter l'énormité des faits en se focalisant sur un exemple, une description ou un modèle réduit, rendant ainsi possible le témoignage d'une réalité qui dépasse l'imagination. Citons, à ce propos, Judith Klein qui évoque l'usage courant de la métonymie dans la littérature de l'Holocauste :

La métonymie nomme l'effet à la place de la cause, le signe pour la chose signifiée, etc. A travers elle, c'est la contradiction entre l'énormité des faits et les possibilités réduites du langage qui tente de se résoudre<sup>1438</sup>.

Elle ajoute que la description de l'étendue d'un événement à partir d'un exemple, d'une description, relève d'un artifice qui permet à l'écrivain d'accéder à la tragédie de la catastrophe, comme le souligne Robert Antelme qu'elle cite et dont nous rappelons les propos de façon plus étendue :

Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais *il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité*, et dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être plus lassante à entendre qu'une fabulation. *Un bout de vérité suffirait, un exemple, une notion* [nous soulignons]<sup>1439</sup>.

<sup>1437</sup> Son aventure tragique confirme ainsi la souillure de l'ulcère qu'il craignait au début au moment de la disparition de sa mère : « j'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferais rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre ».

<sup>1438</sup> KLEIN, Judith, « Littérature de l'holocauste et littérature moderne : filiation ou rupture ? Trois regards sur Paul Celan », in COQUIO, Catherine (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris : Albin, Michel, 1999, p. 432.

<sup>1439</sup> ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1957, pp. 317-318.

Antelme rejoint ici la pensée de Jorge Semprun en évoquant la force de l'artifice dans la transmission de l'expérience concentrationnaire. Avec Klein, nous retenons notamment l'idée d'Antelme qu'un « bout de vérité suffirait, un exemple, une notion ». Dans cette perspective, l'ulcère, les moignons, le ventre infecté, les pustules et les odeurs exécrables chez Kourouma, Dongala, Ndjekery et Yémy sont à lire comme les symboles de faits terribles, difficilement descriptibles.

Dans cette mise en écriture de la guerre, nous voyons que le corps, plus qu'une simple présence charnelle, est devenu un lieu symbolique où s'inscrit la guerre. Pour Éloïse Brezault qui s'intéresse également à l'écriture du corps dans les créations littéraires contemporaines des écrivains africains, le corps malade est un travestissement esthétique à travers lequel les écrivains renvoient à la « désintégration sociale qui touche les sociétés africaines contemporaines »<sup>1440</sup>. En citant un extrait du roman *Le cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop<sup>1441</sup>, elle ajoute que le corps malade suggère l'idée de l'impossibilité de l'individu à « pouvoir contrôler son propre corps »<sup>1442</sup>. On retrouve ici l'idée de dépossession de soi que nous avons traitée plus tôt dans l'analyse des « territoires grotesques ». Issus de lieux en décomposition qui s'avèrent propices à une existence aliénée où les personnages de nos romans semblent condamnés à cette négation de la vie, suggérée ici par l'occupation de l'espace corporel par la maladie. Sur ce point, il semble intéressant d'intégrer le concept de « démaîtrise » que Brezault emprunte au critique Joseph Paré dans son ouvrage *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*<sup>1443</sup>. Le concept vise à suggérer non seulement un état « d'aliénation », mais également une situation de « déphasage » des sujets postcoloniaux avec leur environnement<sup>1444</sup>. S'inspirant de la pensée du critique,

<sup>1440</sup> BREZAULT, Éloïse, *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*, op. cit., p. 287.

<sup>1441</sup> Le roman de l'auteur sénégalais traite indirectement des événements survenus au Rwanda en 1994. Le corps fragilisé et malade du narrateur est, en effet, à lire comme l'expression de cette incapacité de l'homme de contrôler son propre corps dans un contexte anarchique où la folie humaine, à travers le génocide, a pris possession des lieux et des corps.

<sup>1442</sup> BREZAULT, Éloïse (2005), op. cit., p. 285.

<sup>1443</sup> *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou : Kraal, 1997.

<sup>1444</sup> Dans un souci de clarté, nous reprenons dans son intégralité l'extrait que cite Brezault : « La démaîtrise pourrait être comprise comme la perte de la maîtrise ou, de manière approximative, comme la dépossession, l'aliénation, la 'zombification' dont elle serait le degré zéro. [...] A l'opposé de la maîtrise, elle est la position de celui qui ne possède plus et qui ne parvient pas à dépasser le moment négatif de la dépossession. [...] Elle n'est plus seulement la marque d'une aliénation mais surtout la preuve d'un déphasage de celui qu'in n'a plus la possibilité de se prévaloir des attributs qui avaient été les siens dans une situation antérieure. », PARÉ, Joseph, op. cit., cité par BREZAULT, Éloïse, op. cit., p. 286.

Brezault avance que le corps malade « devient l'espace où s'exerce la 'démaîtrise' des personnages » :

Passifs et incapables de s'adapter au monde extérieur, ceux-ci s'engagent dans un processus de dépossession – voire parfois de déshumanisation – qui peut les conduire à la mort sans qu'ils aient aucun moyen de modifier le cours des événements<sup>1445</sup>.

\*\*\*\*

L'idée générale que véhicule la « démaîtrise » rejoint en partie la réflexion d'Astruc sur les territoires grotesques et les personnages dépossédés qu'ils produisent. Cependant, cette dépossession que le chercheur lit à travers le personnage dit « spectral » – cet être désincarné sans substance et sans ancrage qui n'est qu'une ombre errante, une silhouette fantomatique, – s'applique, également, selon nous, au personnage dit laid ou « monstrueux » ; celui dont l'espace corporel est outrageusement déformé, dégradé et avili par la maladie ou par une plume poétique de la laideur. Le corps « monstrueux » renvoie ainsi à un personnage en situation d'aliénation au même titre que l'individu spectral.

A travers la représentation du corps malade, nous avons vu une première facette du processus d'enlaidissement ou de dégradation physique qui caractérise le corps grotesque dans nos fictions. La partie qui suit poursuit l'exploration de la représentation grotesque du corps en guerre en analysant la figuration du corps laid qui constitue l'autre facette du personnage monstrueux. Ainsi, lorsqu'il ne choque pas par la vision de sa chair putréfiée, celui-ci suscite l'inquiétude, voire l'angoisse par sa laideur qui, nous le verrons, est poussée à son paroxysme lorsqu'il est confondu avec l'animal.

---

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 286.

#### 8.2.4.2 Déformation et animalisation des personnages

« Lorsqu'un objet laid se présente à nous, il atteint, d'un coup, les régions les plus profondes de notre perception. C'est une violente anxiété, ainsi qu'une vive fascination qu'il stimule parallèlement en l'homme ».

Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur*<sup>1446</sup>

Il s'agit ici de passer en revue les formes de la représentation du laid qui est un sujet omniprésent et fait l'objet d'un travail minutieux chez bien des écrivains. On pense notamment à Ndjekery (*Sang de kola*), Kourouma (*Allah n'est pas obligé*), Ilboudo (*Murekatete*), Couao-Zotti (*Charly en guerre*), Dongala (*Johnny Chien Méchant*) et Yémy (*Tarmac des hirondelles*) sans pour autant ignorer les textes d'autres auteurs où la figure du laid surgit de nulle part. L'écriture tourmentée de ces écrivains manifeste une volonté de ramener constamment l'espèce humaine au niveau de l'abjection. Par conséquent, le texte de guerre privilégie une figuration singulièrement dépréciative de l'individu, y compris les personnages qui ne sont pas des bourreaux. C'est notamment à partir de l'espace corporel que le laid est mis en avant. De cette façon, nos textes se précisent davantage dans l'énonciation du désordre social par le biais d'une représentation spectaculaire de la dégénérescence et de la laideur humaine. Sans doute est-elle pour les auteurs en question un moyen subtil par lequel ils élaborent un discours sur les événements de guerre et leurs conséquences dramatiques. Mais avant de nous focaliser sur une sélection de portraits grotesques saisissants d'hommes et de femmes vils, nous proposons de faire un bref tour d'horizon en vue d'illustrer la poétique du laid qui conditionne une partie importante de notre corpus.

##### 8.2.4.2.1. Éloge de la laideur

Dans nos textes, le sujet humain est quasi systématiquement soumis à une opération d'enlaidissement ; en partant du visage creusé, décharné en passant par le ventre bedonnant, boursouflé, les jambes osseuses et les orteils enchevêtrés. C'est tout l'être qui est difforme et repoussant et derrière les représentations irrévérencieuses une sombre

---

<sup>1446</sup> *Op. cit.*, p. 14.

vision sur le monde se révèle : celle d'une humanité atrophiée, fondamentalement laide. Ardenne nous éclaire sur la signification de la laideur :

Figure de la disjonction, dialectique de dérélition, de vanité. En tant que paradigme figuratif, la « laideur » est le vecteur le mieux à même d'exprimer cette défaite de l'homme compris comme entité respectable<sup>1447</sup>.

Un premier aspect à relever est la figuration du corps rongé par la maigreur. Ainsi l'on voit errer des corps secs, osseux, avachis, cadavériques qui témoignent du climat prédominant de pauvreté et de précarité. On relève toute une palette d'expressions imagées : « grand-mère foutue et malingre » chez Kourouma<sup>1448</sup>, « silhouette maigrichonne », « géant squelettique », « grabataires bouffis » chez Ndjekery<sup>1449</sup>, chefs « cul-de-jatte »<sup>1450</sup>, « hommes squelettiques [...] courbés », « femmes maigres voutées », corps « rachitiques et paludéens » chez Akue<sup>1451</sup>, « corps chétif » chez Couao-Zotti<sup>1452</sup>, « corps amaigris [...] corps diminués » chez Ilboudo<sup>1453</sup> et ainsi de suite. Le visage se révèle être une partie prisée pour les descriptions, sans doute parce qu'il est le dévoilement de la personne, le « substitut de l'individu tout entier »<sup>1454</sup>. Il est, en effet, le principal réceptacle et organe d'expressivité et dans ce sens, les visages creusés, « fermés », « desséchés », « décomposés par la fatigue et l'angoisse »<sup>1455</sup> ou « virant au cramoisi cadavérique »<sup>1456</sup> – pour ne prendre que ces exemples – ne nous laissent pas insensible avec tantôt un boursoufflement excessif, un « front crispé, [...]un] regard absent »<sup>1457</sup> ou encore des « yeux rouges [...] crachant des flammes »<sup>1458</sup>. Avec de telles expressions, les écrivains démontrent leur volonté de transmettre quelque chose sur l'expérience de la douleur qui, rappelons-le avec Scarry et Breton, est difficilement communicable, voire destructrice du langage. Cela implique alors qu'il faille trouver des moyens pour contourner la crise du langage. Et dans le

<sup>1447</sup> ARDENNE, Paul, « Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle », in GAGNEBIN, Murielle ; MILLY, Julien, *Les images honteuses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2006, pp. 61-62.

<sup>1448</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

<sup>1449</sup> NDJEKERY, N. Nétonon, *Sang de kola*, op. cit., pp. 54, 91.

<sup>1450</sup> AKUE, Justin Kpakpo, *John Tula le magnifique*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encre noires », p. 14.

<sup>1451</sup> *Ibid.*, pp. 58, 73.

<sup>1452</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 8.

<sup>1453</sup> ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, op. cit., p. 72.

<sup>1454</sup> CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 2002, p. 1023.

<sup>1455</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., pp. 33, 47, 25.

<sup>1456</sup> AKUE, Justin Kpakpo, *John Tula le magnifique*, op. cit., p. 35.

<sup>1457</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., p. 43.

<sup>1458</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 33.

cadre de l'expression littéraire, la poétique du laid apparaît comme un moyen chez certains écrivains de dire – de façon violente – l'état de crise et l'angoisse de l'individu qui dans un premier temps semble être l'écrivain lui-même. Car on ne saurait oublier que l'art révèle d'abord l'état d'âme de son créateur avant de faire un discours sur autrui. Mais avant de poursuivre notre analyse, arrêtons-nous sur les différentes représentations de la laideur des personnages.

Disons-le d'emblée, les écrivains n'y sont pas allés de main morte dans leurs descriptions où l'on observe des individus au corps singulièrement troublants et repoussants. Certains ont procédé à une sorte d'étude anatomique en prenant soin de nommer différentes parties du corps, y compris les plus insolites et en mettant en évidence les détails. « Œil enfiévré, les narines et les lèvres frémissantes », « langue sèche et pâteuse, membres ankylosés »<sup>1459</sup>, « muscles avachis », doigts et orteils distordus, « jambes arquées »<sup>1460</sup> et « fesses flasques »<sup>1461</sup> ne sont que quelques exemples d'une panoplie d'images étourdissantes. On pourrait aisément étendre cette liste, notamment en considérant les romans de Yémy, de Couao-Zotti et de Ndjekery qui offrent une riche palette de personnages hideux dépeints sous divers angles. Mais avant de les analyser, précisons que les nombreuses descriptions laissent voir des traits récurrents. On retrouve ainsi des corps osseux, difformes, recouverts de pustules et/ou d'ecchymoses et arborant souvent des visages ternes, creux où les yeux s'enfoncent dans les orbites. De façon générale, l'idée d'un corps sculpté par les conditions de précarité est prédominante, mais certains écrivains ont surtout attribué des traits animaliers à leurs personnages : chien, rat, singe, âne, lion, éléphant, gorille, hyène. Le choix est aussi vaste que la dimension provocatrice dont rend compte cette animalisation de l'humain (cf. *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant*, *Les « démons crachés » de l'autre république*,...) ! Nous y reviendrons un peu plus loin au cours de cette analyse.

Si ce bref tour d'horizon vise à donner une idée générale de l'approche de l'expérience guerrière par l'esthétique de la laideur, ce sont surtout les multiples descriptions élaborées qui indiquent son importance à l'intérieur de nos fictions. Dans un même temps, on remarquera que l'alliance de la catégorie du laid et du grotesque contribue à accentuer la laideur en lui donnant une dimension risible, étrange, voire fantastique. Ce mélange, nous le

---

<sup>1459</sup> *Ibid.*, 59, 90.

<sup>1460</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., pp. 21, 27.

<sup>1461</sup> NDJEKERY, N. Nétonon, *Sang de kola*, op. cit., p. 20.

verrons, est à l'origine de tableaux arborant des créatures hybrides, des sortes de demi-hommes ou demi-monstres. Mais dans les deux cas, l'idée première mise en avant est la condition abjecte de l'humain, notamment en temps de guerre. Parallèlement, nous n'ignorons pas que la laideur véhicule l'idée de l'usure du temps comme nous le rappelle de fort belle manière Gagnebin en postulant que la laideur est la « marque du poids du temps ». Le temps, explique-t-elle, est « la texture même du laid et, réciproquement, le laid apparaît comme le texte du temps »<sup>1462</sup>. Plus explicitement, la laideur est « la préfiguration odieuse de la mort » :

Pour nous, la laideur est la marque en l'homme de l'œuvre du temps. Et le temps pèse lourdement. Il nous entraîne, *volens nolens*, vers l'instant ultime de la mort. Le sens du temps – dans la double acception du terme, considéré à la fois comme direction et comme raison – c'est la mort. Par conséquent, la laideur est aussi bien le témoin en l'homme des ravages du temps que le symbole même de la mort. Le temps finalisé par la mort donne l'assaut à l'homme : de l'extérieur comme de l'intérieur, il mine, détruit, tараude, dissout l'individu jusqu'à ce qu'il ne soit plus que poussière<sup>1463</sup>.

Nous souscrivons entièrement au point de vue de la chercheuse. Cependant, compte tenu du contexte d'émergence de nos textes, cette marque « du temps » semble nécessiter quelques précisions. Si nous lisons nos fictions comme étant porteuses d'un témoignage ou, du moins, d'une réflexion sur les récents conflits et violence de masse en Afrique, il semble alors intéressant de penser le *temps* – entendu comme enracinement dans l'histoire – comme comprenant aussi et surtout *le temps de la guerre*. Par conséquent, la vision de « l'expérience du temps » (Gagnebin) chez nos écrivains apparaît beaucoup plus destructrice, car elle s'avère essentiellement nourrie de violence et de crise. Et c'est sans doute dans la visée de représenter *le temps de la guerre* comme étant celui de la perte (des valeurs, des repères, de la vie) et du dénudement le plus total de l'homme ramené à la stricte réalité de la banalité et de l'obscénité de sa chair et de ses instincts basiques que nos fictions offrent une vision amère de l'espèce humaine.

En ce sens, il est à observer que l'homme, la femme, mais aussi l'enfant se voient presque systématiquement attribuer une apparence vile. À ce propos, on rappellera cette anecdote tragi-comique du narrateur de *Sang de kola* qui, après les violences qui se sont abattues sur la communauté de Yélileh, raconte de façon sarcastique qu'une des femmes a

---

<sup>1462</sup> GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p.57.

<sup>1463</sup> *Ibid.*, pp. 56, 149.

été gracieusement épargnée d'un acte de viol « à la faveur » de son extrême laideur. On ne peut ignorer ce regard désabusé sur l'humain chez des écrivains tels Ndjekery. L'anecdote du narrateur ne passe pas inaperçue et amuse le lecteur qui ne peut qu'être perplexe quant à la monstruosité de la femme en question. Mais bien qu'elle fasse sourire, voire même rire, elle suscite visiblement une certaine gêne. Si le phénomène de la laideur semble concerner une grande partie des personnages de notre corpus, nous précisons toutefois que les figures masculines, notamment les adultes identifiés comme étant des bourreaux, sont systématiquement dépeints de façon monstrueuse, comme on le voit dans l'extrait de *Charly en guerre*. Il s'agit d'une scène narrant la rencontre entre Charly et un groupe de miliciens sanguinaires. L'écriture grotesque associée à la catégorie du laid transforme les bourreaux, en effet, en des êtres répugnants :

[...] deux hommes casquettés étaient penchés sur lui et le regardaient. L'un borgne avec l'un des lunettes noires et l'autre édenté, face lépreuse d'ananas. Ils puaient l'alcool et le chanvre indien. Ils étaient une dizaine, mal habillés et mal chaussés, le visage crasseux des gens ayant marché pendant dix jours sous la canicule [nous soulignons].<sup>1464</sup>

Utilisant une approche assez similaire, l'écrivain Mabanckou représente les génocidaires comme des êtres singulièrement horribles :

Son corps appartenait à une bande d'hyènes pestilentielles. Elle [Christiane]<sup>1465</sup> vit la moustache du supérieur se rapprocher de son visage pour l'embrasser goulument avec cette odeur forte qui émanait de sa bouche. L'homme devait mâcher du tabac moisi, de l'ail, des poireaux et des noix de cola. La langue pâteuse du supérieur frôla ses lèvres, et Christiane crut qu'un mille-pattes glacé fouillait sa bouche. [...] L'homme la désacralisa en répétant « traîtresse » jusqu'au moment où il libéra un râle bestial de jouissance, se releva, gai et soulagé, le pantalon kaki au niveau des chevilles.<sup>1466</sup>

Cette représentation des bourreaux comme assimilables à « une bande d'hyènes » est intéressante, car dans l'imaginaire, l'hyène est généralement perçue comme un animal horrible, en outre d'être un charognard. Mabanckou recourt davantage à la provocation, en comparant la sensation de la langue pâteuse du supérieur à celui d'un mille-pattes « glacé », myriapode qui est loin d'inspirer la sympathie de l'homme et qui, dans son imaginaire, est généralement relégué dans la zone des immondices comme l'hyène. Signalons enfin l'odeur

<sup>1464</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op. cit., p. 61.

<sup>1465</sup> Il s'agit d'un personnage secondaire qui est la meilleure amie d'Hortense Iloki, la narratrice et protagoniste du roman.

<sup>1466</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, op. cit., p. 55.



fétide que dégage la bouche du supérieur et qui répugne non seulement l'héroïne, mais le lecteur également. Ces quelques exemples illustrent une claire volonté de la part de l'auteur de rendre cette scène horrible en misant sur la laideur des tortionnaires.

Dans la sélection d'extraits qui suit, prélevés des romans *Sang de kola* et *Tarmac des hirondelles*, nous pouvons voir différentes mises en scène de la laideur<sup>1467</sup>. Celle-ci apparaît comme la force tangible de la négation de la vie. Il n'est donc pas surprenant de se heurter d'entrée de texte à des personnages dépeints aux couleurs du chaos et de la mort, tel que c'est le cas ici dans *Sang de kola* :

La consternation jeta la mère hors des quatre murs. Sa *petite taille* et sa *maigreur* juraient avec la prétention virile de ses cordes vocales. Elle était d'un *âge incertain*, mais son *visage buriné* attestait que le temps avait déjà dévoré bon nombre de ses rêves de jeunesse. Ses *cheveux touffus* étaient attachés en un *bouquet grisâtre* par un morceau de toile rouge. Des *sourcils broussailleux* atténuaient l'éclat vif de ses yeux. Ses épaisses lèvres arboraient une *moue désabusée*. Un *pagne usé* était noué autour de sa *poitrine décharnée* [nous soulignons]<sup>1468</sup>.

En associant l'apparence peu flatteuse du personnage (« sa petite taille », « sa maigreur, ses « cheveux touffus », ses « sourcils broussailleux », sa « moue désabusée », sa « poitrine décharnée ») à l'idée « d'un âge incertain », à la vision du « bouquet grisâtre », mais également à celle du « pagne usé », Ndjekery semble délibérément vieillir et enlaidir les traits de ce personnage féminin secondaire. L'apparition de son époux arborant pareillement, comme par une sorte de fatalité inéluctable, une apparence non moins hideuse ne fait que renforcer ce tableau de la décrépitude humaine que l'auteur brosse :

Précédé par une suite de grognements, un homme dans la force de l'âge surgit d'une case voisine. Il était trapu et bedonnant. Ce qu'il manquait de poils à son crâne glabre semblait s'être entièrement reporté dans le collier de barbe qui lui mangeait le bas du visage, le cou

---

<sup>1467</sup> Voir également le roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, et notamment celui de Ngandu, *En suivant le sentier sous les palmiers*, qui contient des descriptions particulièrement troublantes comme celle-ci qui laisse voir la fascinante puissance de la figure de l'hypotypose qui permet de composer des images d'une extrême vivacité et intensité:

« Une forme monstrueuse se dessine dans l'encoignure de la porte. Elle surgit des profondeurs secrètes. Un homme débroussaillé, couvert de poisse et de chiendent. Des guenilles mouillées et des jambes maculées de glaise. Un sourire sardonique, démoniaque. Enclin à la cupidité et à la luxure. Les yeux furibonds. Ils lancent des lueurs de félonie. Des cheveux ébouriffés lui confèrent les allégresses des fauves. La rage, la cruauté brute. Sur le seuil de la maison. Un corps malingre, efflanqué, des mollets émaciés, noirs de boue. Il montre des dents jaunies, cariées déjà. Sourire ? Un monstre de terreur », NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 132.

<sup>1468</sup> NDJEKERY, N. Nétonon, *Sang de kola*, op. cit., p. 11.

et une partie de la poitrine. Ses petits yeux tapis sous les paupières tombantes n'arrivaient pas à refléter la contrariété que sa voix finit par révéler<sup>1469</sup>.

L'image de la touffe de poils qui engloutit toute une partie du corps de l'homme ne manque pas de susciter un trouble, voire une sensation de dégoût. La silhouette courte et massive, les « petits yeux » enfouis « sous les paupières tombantes » évoquent un homme à la forme monstrueuse. On est ici à la limite du grotesque qui jaillit dans l'image difforme du corps et la vision répulsive de la pilosité faciale envahissante et dévorante. La forme hybride mi-homme mi-bête ou monstre qui en résulte constitue cette part de l'étrange qui compose le style grotesque. De façon générale, l'association du grotesque et de la laideur est assez courante dans les descriptions de *Sang de kola* et nous sommes tentée de dire que c'est pratiquement toute la communauté du village de Yélileh et de la capitale N'Djaména qui est frappée par les stigmates de la laideur<sup>1470</sup>. Sur ce point, le roman rejoint *Tarmac des hirondelles* qui se présente comme une véritable incursion dans un univers où la beauté semble impossible, car détruite par les violences et les acteurs politiques :

Ce pays était-il encore la terre des fleurs ? Il en restait si peu, désormais. La faim, la soif. Et la beauté mutilée [...]. Je songeai avec un grand navrement que cette Nation allait bientôt s'appeler Wasasongo, la Terre des Tombes. Une vaste plantation de tombeaux s'épanouissant à vue d'œil sous l'arrosage rouge et régulier du flux de nos chairs déchirées. Quelle funeste moisson à la fin !<sup>1471</sup>

Cette mort qui fleurit dans le pays de Muna est visible à travers la dictature de la laideur qui prévaut. Le narrateur se révèle particulièrement sensible à la « désintégration permanente »<sup>1472</sup> des choses autour de lui. La laideur, laisse-t-il comprendre, jaillit de partout, s'immisçant dans les moindres recoins jusqu'à déformer son corps. Notons que le protagoniste se distingue par une conscience aiguë de sa propre déchéance, comme le montrent les passages qui suivent :

Nous nous tenions là, piteux privés de leur pitance, lamentables loques, misérables, minables gonflés de désir et tenant des barres molles et froides dans les mains<sup>1473</sup>.

---

<sup>1469</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1470</sup> Voir les pages 20, 90, 91, 111.

<sup>1471</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 88.

<sup>1472</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 20.

J'étais un amas de muscles maigres et raidis, j'avais mal aux os, ma mâchoire se crispait atrocement, si bien que je croyais mes dents sur le point d'éclater en miettes. Je maudissais les Pères de la Nation<sup>1474</sup>.

Je me mis à rire comme un dément, les yeux exorbités et la bouche fendue telle qu'une anfractuosité creusée dans une chair mortifiée<sup>1475</sup>.

D'autres exemples de ce genre peuvent être relevés dans le roman. Parallèlement, les personnages qu'il côtoie font également l'objet de cette prise de conscience de la laideur permanente des choses, à l'instar de Barbaria, le transsexuel qui n'inspire que de la répulsion au narrateur et qui se présente comme une anomalie grotesque dans le texte.

### *Le corps hybride ou le vertige de l'indétermination*

L'apparition de Barbaria, personnage secondaire au corps indéterminé – dans le chapitre 21 – nous incite à nous interroger sur l'ambigüité comme un espace de laideur parce qu'elle confronte l'individu à l'expérience de l'insaisissable et de l'impensable, de l'impossible devenu réel. Et à ce sujet, l'extrait suivant est intéressant :

La femme une shemale à la touffe poivre et sel, se leva et marcha vers nous. Elle avait une barbe naissante, une robe aux couleurs vives, des yeux charbonneux et un rouge à lèvres débordant. Elle était certainement plus féminine dans son  me que dans son corps. Elle n'était vraiment pas jolie et la grâce lui faisait cruellement défaut. [...]. Barbaria « La shemale grassouillete et sombre ».

Tu es très laid, toi-même, lui dis-je, tu ne ressembles à rien, une ébauche d'homme et une caricature de femme<sup>1476</sup>.

Avec son prénom « Barbaria » et qui signifie « la barbarie instaurée » nous dit le narrateur, la shemale prend un aspect encore plus étrange et monstrueux, comme pour renforcer le chaos général ambiant. Ni tout à fait homme, ni tout à fait femme, Barbaria est un corps en mutation, un être indéterminé avec sa barbe naissante côtoyant le « rouge à lèvres débordant ». La vision de ce corps hybride bouleverse Muna et le confronte à l'expérience de l'ambivalence qui se révèle particulièrement déstabilisante parce qu'elle joue avec les frontières et remet en question les représentations « traditionnelles » de la vie

---

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1475</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>1476</sup> *Ibid.*, p. 150.

ordinaire, si l'on reprend les réflexions de Bakhtine sur l'ambivalence<sup>1477</sup>. En l'occurrence, ici le corps ambivalent de Barbaria s'oppose « aux images classiques du corps humain »<sup>1478</sup> plaçant le narrateur, mais aussi le lecteur devant l'ambiguïté, l'instabilité, le flou. Astruc se montre plus percutant en parlant « d'une condition normalement impossible »<sup>1479</sup>. On comprend alors que l'expérience de l'ambivalence est avant tout une situation de grande confusion. L'indétermination – qui, pour rappel, est le mode par excellence du grotesque – suscite malaise et répulsion précisément parce qu'elle place l'individu devant ce sujet ou cet objet ou qui n'a pas d'identité fixe, et par conséquent, ne peut être nommé et saisi. Ici, Barbaria devient la personnification de la confusion et de la laideur instaurées. En tant qu'être insaisissable, elle porte à son paroxysme la crise du sens qui travaille en profondeur *Tarmac des hirondelles*.

Selon Astruc, l'hybridation, interprétée comme un « opérateur anthropologique »<sup>1480</sup>, est porteuse de significations symboliques sociales et psychiques importantes. Ainsi, il postule que la transformation grotesque du corps ou les phénomènes de métamorphose ou d'hybridité soulèvent les questions liées à l'Autre, à l'altérité, au changement, compris ici essentiellement dans une perspective négative où l'on parlera de dérèglement, de déviance et de chaos. Pensé dans le cadre précis de nos textes, le processus de métamorphose et de l'hybridation du corps, surtout lorsqu'il s'avère caractérisé par le phénomène de la laideur, donne à voir symboliquement une situation de mutation brutale qui prend bien évidemment ses racines dans le contexte de la violence guerrière. Avec son corps hybride, le personnage surnommé Barbaria est l'élément monstrueux grotesque dans un contexte d'incertitude où le réel s'effrite et les repères ont volé en éclats. Par ailleurs, le lecteur ne reste pas insensible lorsque le narrateur fait explicitement, et en toute logique, le lien entre Barbaria et le mot « Barbare » : « La shemale [...] disait s'appeler Barbaria parce que cela évoquait la barbarie instaurée »<sup>1481</sup>. Elle devient l'allégorie de l'aliénation générale qu'engendrent les violences. Cette aliénation ou crise est visible à plusieurs niveaux : des événements eux-mêmes qui rendent compte dans une nette majorité des cas d'une ère où prolifèrent des méthodes de guerre « barbares » avec le ciblage des populations civiles, les viols massifs et systématiques

<sup>1477</sup> BAKHTINE, Mikhail (1970), *op. cit.*, p. 34.

<sup>1478</sup> *Ibid.*

<sup>1479</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 39. Dans le cas de la shemale, il nous faut toutefois nuancer les propos d'Astruc, car le sujet travesti existe bel et bien et dans ce sens, Barbaria n'est pas « une condition normalement impossible ». Cependant, elle l'est aux yeux de la norme hétérosexuelle.

<sup>1480</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1481</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, *op. cit.*, p. 147.

des femmes, les actes de torture et les mutilations en tout genre, des réalités incontournables dans certaines régions ; du guerrier qui n'est plus le soldat classique ayant un code et tributaire de violences ritualisées<sup>1482</sup>, mais qui est un mercenaire, un milicien dont la motivation se résume au profit personnel, pillage sauvage et à la jouissance du dominant. Cette aliénation renvoie également à l'enfant-soldat qui émerge comme une figure phare des conflits contemporains. Bien sûr, elle concerne aussi l'individu lambda prisonnier d'un contexte de folie meurtrière et de dévastation qui le dépasse et l'ébranle.

Outre cette piste, considérons également cette autre lecture que nous inspirent les travaux d'Astruc. Le chercheur nous invite à lire le grotesque (en tant qu'indétermination et ambiguïté) comme « *le lieu de l'impossibilité réalisée* »<sup>1483</sup>. Expression du grotesque, la figure hybride et indéterminée de Barbaria, mais aussi tous les corps métamorphosés et hybrides que nous rencontrons (notamment dans la partie qui suit) comme « des régimes d'impossibilités », c'est-à-dire comme l'expression d'une « impossibilité qui s'est réalisée »<sup>1484</sup>. La proposition d'Astruc nous incite à lire les éléments absurdes et étranges qui surgissent dans nos textes comme les marques d'existence d'une situation qui semblait peu probable ou franchement impossible.

Les actes de sauvagerie indescriptibles qui ont accompagné les violences guerrières semblent répondre à cette idée de l'impensable devenu concevable. Le temps de la guerre n'est-il pas, précisément, le temps de la levée des interdits où tout devient possible et l'individu animé par la violence s'octroie tous les droits, notamment dans les situations de violence extrême ? Les théoriciens de la violence sont unanimes sur ce point comme nous le constatons chez Michaud qui affirme que les guerres sont l'occasion d'une « *ultraviolence* »

---

<sup>1482</sup> MICHAUD, Yves, *op. cit.*, pp. 16, 45. Selon Michaud, la ritualisation de la violence permet de fixer les limites et de prévenir le basculement dans des formes dures de violence. La violence, en effet, « bascule dans la déraison » et devient extrême lorsque l'individu « cesse de partager le consensus minimal sur lequel repose la ritualisation du conflit ».

<sup>1483</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, p. 39. Nous citons le passage qui traite cet aspect *in extenso* « [...] il faut admettre si l'on veut saisir le grotesque que celui-ci est le lieu d'une impossibilité, et que cela même doit servir de définition. Car comment quelque chose pourrait-il être à la fois tragique et comique sans faire voler en éclat ces catégories ? Or le grotesque est triste et gai, absurde et signifiant, réaliste et fantastique, de même qu'il allie la vie et la mort. C'est pourquoi il s'exprime de toute éternité à travers ces figures du mélange improbable, de l'hybridation surnaturelle et des métamorphoses [...]. Le grotesque s'impose donc à la connaissance comme *le lieu de l'impossibilité réalisée* ».

<sup>1484</sup> *Ibid.*, p. 40.

ou de formes de « violences indescriptibles » que sont les tortures, les mutilations, les exécutions sommaires, les viols, les crimes de masse<sup>1485</sup>.

\*\*\*\*

Ces lectures que nous inspire le personnage de Barbaria s'avèrent particulièrement intéressantes pour comprendre le langage grotesque dans toute sa complexité. Le corps en mutation résonne en symbolisme et transmet un discours fort sur l'impact des violences sur la société et ses habitants et les bouleversements causés. Si une figure aussi ambivalente, complexe et subversive que l'est Barbaria n'apparaît, *a priori*, que dans *Tarmac des Hirondelles*, le corps grotesque métamorphosé est cependant une constance dans plusieurs textes par le biais de la « végétalisation » et de l'animalisation des personnages.

#### 8.2.4.2.2. Demi-homme, demi-monstre : l'humain désacralisé

Chez nos auteurs, les personnages sont régulièrement, voire en permanence, investis de traits animalesques comme c'est le cas dans les romans *Allah n'est pas obligé*, *Les « démons crachés » de l'autre république* et *Johnny Chien Méchant*. Dans ces textes, on observe des êtres mi-homme, mi-monstre.

Si Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* privilégie surtout de brefs passages descriptifs, la laideur demeure toutefois en position de force. On remarque ainsi beaucoup de personnages laids dont la laideur s'ancre dans des comparaisons animalières. Toujours accompagnées par une tonalité drolatique, celles-ci nous font ainsi voir des personnages tantôt à l'allure simiesque, tantôt rappelant davantage les traits du rongeur ou du bovidé. On voit par exemple une fille-soldat qui hurlait « comme un veau, comme un cochon qu'on égorge »<sup>1486</sup>, mais aussi Yacouba le féticheur qui criait « comme un bœuf » à la vue des cadavres « avec les yeux ouverts comme cochons mal égorgés »<sup>1487</sup>. Nous voyons bien ici que le processus d'animalisation chez l'auteur ivoirien s'intègre davantage dans une perspective de dégradation comique de l'espèce humaine en générale. Le laid amuse chez lui mais, ne nous trompons pas, le malaise est toujours là et l'instant « comique » le renforce. Si l'on suit la pensée de Gagnebin sur l'association du laid et du comique, on pourrait dire que

---

<sup>1485</sup> MICHAUD, Yves, *op.cit.*, p. 26.

<sup>1486</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p. 127.

ces images laides et risibles – notamment celles qui heurtent le plus la sensibilité du lecteur (on pense là à la jeune fille-soldat qui se fait violer et dont le cri est froidement comparé à un veau et à un cochon sur une tonalité risible) – peuvent être le signe d’une acte cathartique. La critique postule, en effet, que le laid qui est lié d’une façon ou d’une autre au comique est potentiellement un acte libérateur de la part du créateur :

L’image laide est alors vécue comme la projection sur autrui d’une auto-agression subitement détournée. Il s’agit de blesser autrui, afin de ne pas être soi-même blessé [...]. Exorcisme régénérateur, catharsis bienfaisante : la contemplation du laid commence ou bien s’achève dans le rire salvateur<sup>1488</sup>.

Si les déformations caricaturales et autres comparaisons animalières, surtout celles que nous observons chez les personnages de Kourouma (mais aussi d’autres écrivains tels Ndjekery) semblent s’inscrire dans cette direction, nous ajoutons avec Gagnebin que ce rire salvateur n’est que passager et qu’« au-delà du rire, ressurgit vite l’angoisse »<sup>1489</sup>.

En associant le sujet humain à l’animal, Kourouma affiche une volonté de le transformer en une créature méprisable, d’autant plus que les bêtes que l’auteur choisit dans ses comparaisons font souvent partie d’une catégorie d’animaux jugée vile ou particulièrement repoussante (par exemple chimpanzé, hyène, cochon, rat...), rendant plus clairement visible l’intention dégradante et correctrice de l’auteur. Contrairement à un écrivain comme Dongala, Kourouma n’attribue pas de traits animaliers à une catégorie de personnages en particulier, mais ces comparaisons travaillent l’ensemble de ses personnages. Il s’agit, selon nous, de lire son approche comme l’expression d’une vision négative de l’humanité en général qui est ici déshumanisée et ramenée au rang de l’animal. Dans l’extrait qui suit, les portraits de trois vieillards déformés et généreusement enlaidis – et de surcroît à l’aide d’une plume moqueuse – suscitent le dégoût :

On a vu arriver trois vieux du village de l’exciseuse. C’était des vrais vieillards féticheurs, non musulmans. Leurs boubous étaient dégoutants, ils étaient vilains et sales comme l’anus de l’hyène. Tellement ils croquaient des colas que deux avaient les mâchoires nues, complètement, comme les séants d’un chimpanzé. Le troisième lui aussi avait les mâchoires nues sauf celles d’en bas avec deux crocs verdâtres comme fétiches. Tellement

---

<sup>1488</sup> GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p. 183.

<sup>1489</sup> *Ibid.*

ils chiquaient le tabac, leurs barbes étaient rousses comme les poils du gros rat de la case de maman [...]. Ils marchaient comme des escargots, cassés sur bâtons<sup>1490</sup>.

En ayant recours à des comparaisons explicitement dégradantes à travers une série de métaphorisations scatologiques et animalières (l'hyène, le chimpanzé, le rat, l'escargot...), Kourouma provoque un rire fortement imprégné de malaise. L'auteur vise clairement à rabaisser l'humain au stade primaire de la bestialité qui semble mieux lui correspondre, notamment en temps de guerre. Ce faisant, la guerre est dénoncée comme étant à l'origine de la dégradation de l'homme. Rappelons ici la phrase choquante citée un peu plus tôt où Kourouma, par le biais de Birahima, compare des cadavres à des « cochons mal égorgés ». La dimension extrême de son écriture e DS+ZA"PSDFCX<7

st, de surcroît, visible avec la tonalité bouffonne employée qui ne manque pas de forcer le sourire du lecteur en dépit du spectacle de laideur qui suscite le malaise. L'association de l'humain à l'anus de l'animal est d'ailleurs un autre exemple du style foncièrement transgressif et excessif adopté par l'auteur.

Dans un registre similaire où risible et horrible sont mélangés, nous retrouvons une panoplie d'hommes-bêtes dans *Les « démons crachés » de l'autre république*. Le processus d'animalisation concerne ici surtout les personnages bourreaux, notamment les politiciens et les hommes liés au pouvoir. La figure du président, omniprésente du début à la fin du roman, offre un bel exemple de cela. Tambula Malembé fait, en effet, l'objet d'une véritable représentation grotesque. Soucieux de maintenir sa personne en vie et son pouvoir en place dans un contexte politique tendu où sa présence est contestée, il développe une obsession quant à sa sécurité qui le pousse à troquer son identité humaine en faveur d'une identité animale. En complicité avec les marabouts et autres sorciers à sa solde, il tente par tous les moyens de se construire une identité non-humaine qui, selon lui, le rendrait invincible. Et c'est dans ce sens qu'il rejoint la longue liste des despotes en proie à des folies paranoïaques ayant multiplié les fétiches et les pratiques occultes :

Il a subi le traitement homme-lion, homme-éléphant et homme-moustique trois combinaisons qui lui permettent non seulement d'oublier ses crimes, mais aussi de terroriser et dominer son peuple comme un lion, de dévaster le pays comme un éléphant

<sup>1490</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 26.



dans une plantation, et de boire le sang de ses citoyens comme un moustique, sans que ses citoyens s'en aperçoivent<sup>1491</sup>.

Les métamorphoses extravagantes, exorbitantes et extrêmement couteuses (au coût, parfois, de plusieurs budgets annuels, nous dit le texte) de la figure présidentielle dans le but d'élargir leur magnificence et puissance rendent compte de « l'obscénité grotesque » qui, selon Mbembe, nous l'avons vu, fait partie intégrante de la vie des régimes de domination en Afrique post-coloniale. Cette dimension grotesque du pouvoir est visible dans « les lieux et le temps où le pouvoir organise la mise en scène de sa magnificence »<sup>1492</sup> selon un mode de gouvernance qui, rappelons-le, repose sur l'orgiasme, l'excès et l'exubérance. Le passage qui met en scène la pulsion du pouvoir de posséder et de contrôler en ayant recours à un « rituel de la déshumanisation » illustre cette part « d'obscénité grotesque » de certains pouvoirs en Afrique contemporaine tout en dévoilant le régime de violence radicale sur lequel ils reposent :

Cette pratique<sup>1493</sup> des Dzomo-Dzomo est la meilleure thérapie pour tous ceux qui ont plongé leurs mains dans le sang et qui veulent oublier tous leurs crimes. Des présidents-dictateurs, amis du président Tambula Malembé, alias un-pas-en-avant-trois-pas-en-arrière, qui sont informés de ce traitement curatif, effectuent, eux-aussi le déplacement dans la région. Ils vont consulter les Dzomo-Dzomo, chaque fois qu'ils commettent des crimes de sang, dans leurs pays respectifs. Ils veulent eux-aussi voir leur vie prolongée.

Et, eux grâce à leurs moyens financiers, ont le choix entre plusieurs produits. Ils peuvent se faire administrer les couplés homme-cochon, homme-lion, homme-éléphant, homme-moustique. Ils coutent cent fois plus cher que la combinaison homme-chacal. Mais ils sont très efficaces [...].

Trois présidents seulement ont réussi à se faire traiter avec la combinaison des cinq couplés [...]. Cela leur a pris cinq budgets annuels de leurs gouvernements respectifs<sup>1494</sup>.

Rappelons qu'en associant le grotesque à la culture dominante, Mbembe renouvelle la pensée de Bakhtine qui l'associe uniquement à la plèbe. C'est ce que donne également à voir la représentation grotesque du président Tambula Malembé dont la métamorphose bestiale est évoquée sur un ton sarcastique dévoilant, par la même occasion l'entreprise de dénonciation acerbe des excès, voire des obscénités de certains régimes postcoloniaux. Cette obscénité grotesque dont parle Mbembe est ici repérable dans la façon burlesque avec laquelle les politiciens dictateurs préservent et gèrent leur pouvoir sanguinaire.

---

<sup>1491</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., p. 34.

<sup>1492</sup> *Ibid.*

<sup>1493</sup> C'est-à-dire la consommation de cervelles et de sang d'animaux.

<sup>1494</sup> ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit., pp. 31-32.

Dans un registre plus grave, Efoûi dans *La Polka* propose une vision similaire :

Autour de moi les mêmes corps de femmes, d'hommes, d'animaux dans la même posture [...]. Tous les traits des visages ont été redessinés par quelque chose [...] qui a rendu identiques les faces immobiles. Hommes et animaux se partagent la même gueule, le même masque d'ébahissement<sup>1495</sup>.

Notons ici le télescopage de l'identité humaine et animale. Les frontières sont brouillées de sorte à ce que les corps des hommes et des femmes, confondus avec ceux des animaux, ne soient plus discernables. Dans un contexte de destruction provoquée par l'homme, le narrateur tente ici d'exprimer le non-sens de distinguer l'espèce humaine de l'animalité. C'est la raison pour laquelle il avance que ces corps se ressemblent tous, « hommes et animaux » arborant une seule et même identité qui est celle de l'instinct. Cette perspective est partagée par l'écrivaine malienne Ilboudo dans plusieurs passages de *Murekatete* :

Une meute d'hommes enragés, auxquels s'étaient mêlées des femmes avides de sensations fortes [...] avançait sur moi d'un pas cadencé. Tout semblait au point pour une curée mémorable. À leur suite, quelques chiens faméliques trottaient, espérant sans doute des miettes de ce festin insolite. *Les hommes, léchant déjà leurs babines, montraient de longs crocs aux bouts pointus.* Leurs yeux, rougis de Primus, de chanvre et de haine, lançaient des flammes en forme de flèche qui se croisaient au-dessus de ma tête. *Les femmes dont les museaux retroussés découvraient des crocs non moins impressionnants,* poussaient devant elles des enfants hilares, qui trottaient allègrement pour ne pas être en reste<sup>1496</sup>.

Il était un des meneurs. Seul son visage était reconnaissable. Il n'était plus trapu comme je l'avais vu au commissariat. C'était un géant qui dépassait d'une bonne tête, *le reste du troupeau.* Il était vêtu d'une peau de bête fraîchement tuée, et tenait dans la main gauche un gourdin à la tête hérissée de pointes, et dans la main droite un énorme coutelas à la lame luisante [nous soulignons]<sup>1497</sup>.

Ici encore, l'auteure viole intentionnellement les frontières entre le règne animal et l'espèce humaine en donnant à lire des images non équivoques. La représentation « bestiale » de l'humain ici vise clairement à suggérer de façon violente la déchéance de l'humanité, car animalisé, l'homme est ramené au niveau de détrit.

<sup>1495</sup> EFOUI, Kossi, *La Polka*, op. cit., p. 9.

<sup>1496</sup> ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, op. cit., p. 9.

<sup>1497</sup> *Ibid.*, p. 51.

*Charly en guerre* exploite également le trope du corps animalisé. Le passage qui suit met en scène la rencontre de Petit Charly avec un groupe de miliciens. Cette scène est plutôt saisissante, car elle dépeint un tableau grotesque où les bourreaux exposent progressivement leur animalité tandis que le malaise est portée à son comble avec l'association d'une écriture du bas corporel où les orifices du corps (bouche, ventre) et leurs activités (uriner) sont mises en avant :

Le rebelle borgne se cala un gros joint au coin des lèvres et murmura :

- Tu t'appelles bien Petit Charly ? [...] Il explosa d'un *rire d'ogre* puis ralluma son joint [...].

Petit Charly les regardait, submergé par les flots de paroles des deux hommes. Une seule envie l'habitait : uriner [...].

- Je voudrais pisser !

- Pisser ? S'écria l'édenté. Pisser ! [...]

De nouveau les deux chefs grimacèrent *des rires de kangourou* et se prirent le ventre [...].

- Tu veux donc pisser ? reprit le borgne à l'intention de Petit Charly. Allez vas-y ! Je t'offre ma gueule comme urinoir.

Et il ouvrit la bouche largement, profondément comme un hippopotame qui bâille. Puis il mimait les gestes de quelqu'un qui avale de l'urine en faisant « glouglou » et en grimaçant un air dégoûtant. Les autres rebelles explosèrent à leur tour. Ils pointèrent de la main l'imitateur *en jappant, en couinant* [nous soulignons]<sup>1498</sup>.

Comme dans les trois extraits précédents, on retrouve ici une tentative de transformer l'humain par le biais de la comparaison : les deux hommes sont associés à des animaux et cela leur donne un aspect encore plus hideux et monstrueux. Cette animalisation de l'humain est surtout visible dans la dernière comparaison quand le narrateur identifie la bouche du borgne à la gueule d'un hippopotame. Il s'agit ici d'être sensible au mouvement de l'allongement de la bouche qui est riche en sens lorsque nous nous intéressons à la symbolique de la bouche humaine par rapport à la bouche bestiale. La dégradation de l'homme serait donc à lire essentiellement dans la transformation de la bouche humaine qui devient gueule d'hippopotame mais aussi de kangourou, de chien et de cochon (si l'on considère les expressions et mots « rires de kangourou », « en jappant, en couinant »). À ce propos, Gagnebin rappelle que « la gueule animale est liée [...] avant tout aux fonctions de nutrition et d'auto-défense » alors que chez l'être humain, il y a eu une évolution culturelle où la bouche humaine, au-delà de sa fonction qui sert à la nutrition, est devenue, avec la culture, d'abord le symbole de la communication : « elle offre à l'individu la possibilité

<sup>1498</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, op.cit., pp. 62-63.

d'exprimer à autrui ses pensées et ses sentiments »<sup>1499</sup>. La bouche humaine est donc essentiellement liée à la logique et c'est la raison pour laquelle, nous dit Gagnebin en s'inspirant de Johann Gottlieb Fichte, « elle disparaît sous le galbe mystérieux du front de l'homme »<sup>1500</sup>. Dans cet extrait, le lecteur observe l'allongement de la bouche qui se transforme en une gueule animale proéminente. En suivant la pensée de Gagnebin, on peut approcher cette métamorphose symbolique comme un moyen d'extraire les deux personnages-bourreaux de la sphère de la raison et du sens – et donc de l'espace humain –, pour les placer dans celle des pulsions instinctives de l'animalité.

Outre l'élément du monstrueux qui apparaît dans ces comparaisons, un trait de l'esthétique grotesque est notable dans la vivacité de la scène où nous sommes sensible à l'exagération qui est d'usage (« gros joint », « explosa d'un rire d'ogre », « il ouvrit la bouche largement, profondément comme un hippopotame ») et la vision quelque peu burlesque qu'offre le couple de miliciens, « l'édenté » et le « borgne », riant et grimaçant comme des bêtes. L'approche grotesque utilisée pour construire cette scène est axée sur une démarche de l'excès. Le débordement se lit à différents niveaux et d'une certaine façon, on retrouve les traces du temps de l'excès et de l'outrage qu'est la guerre<sup>1501</sup>. Cette agitation est exprimée ici à travers l'attitude exubérante des bourreaux : leur gros rire « d'ogre », leurs grimaces, la surexcitation des deux miliciens, mais surtout dans la transgression des conventions d'usage. En l'occurrence, les excréments corporels ici ne sont plus perçus comme des déchets corporels abjects et les prohibitions d'hier sont désormais levées : « tu veux pisser [...] je t'offre ma gueule comme urinoir ». Remis dans le contexte de la rencontre avec notre jeune protagoniste terrorisé qui sent venir sa dernière heure, cette scène, en mêlant l'horrible et le risible ne manque pas d'engendrer une sensation d'étrangeté et de décalage chez le lecteur.

### *De Johnny à Chien Méchant : histoire d'une désintégration*

De façon générale, le récit de Johnny, le narrateur adolescent-soldat dans *Johnny Chien Méchant*, concentre un nombre important de phrases moqueuses et grossières reposant sur

---

<sup>1499</sup> GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p. 50.

<sup>1500</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1501</sup> Voir appendices III « Guerre et sacrée » dans CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, pp. 219-242.

un jeu d'animalisation, tel qu'on peut le voir dans les citations suivantes extraites du premier quart du roman :

Nous nous sommes abattus sur la ville *comme des tigres rugissants* et bondissants foncent *sur un troupeau d'antilopes*

Il [Giap] devenait fou furax *comme une chienne en chaleur*.

Ca faisait aussi monter la colère à sa tête et le rendait méchant *comme un gorille*.

Caïman a transformé les fuyards en torches humaines hurlant de douleur en se tortillant par terre. C'était rigolo. *On aurait dit des porcs* qui couinaient.

Nous allons leur coller au derrière *comme des morpions*.<sup>1502</sup>

Le récit de Johnny multiplie les comparaisons et les métaphores animalières connotant la brutalité, la sauvagerie et la barbarie du temps de la guerre. Tout se passe comme si le règne animal avait pris le dessus sur l'humanité. Cette négation de l'homme s'observe aussi au niveau des acolytes du protagoniste et narrateur qui s'affublent de surnoms d'animaux (« Caïman », « Serpent »). L'animalisation des personnages est constante, y compris dans les situations les plus insolites :

Ils se sont réveillés sans vraiment comprendre ce que je leur disais puisque certains m'écoutaient en bâillant tandis que d'autres ont dézippé leur pantalon sans se gêner, et [...] ont sorti leur zizi et se sont mis à uriner tout en me regardant avec des *yeux de bovidés* [nous soulignons]<sup>1503</sup>.

Plonger dans l'univers de Johnny, c'est pénétrer dans un monde où l'humanité est déniée. Et un paroxysme est atteint lorsque ce dernier adopte comme ultime surnom « Chien Méchant » révélant ainsi le processus d'animalisation de son personnage : « Oubliez gazon ou Matiti Mabé. Maintenant, je m'appelle CHIEN MECHANT ! Ai-je hurlé »<sup>1504</sup>. Plus qu'un nom, c'est l'identité même de la bête qu'il s'approprie et réclame. Chez Dongala, la déformation et la désagrégation de l'identité humaine s'opèrent essentiellement à travers le personnage de Johnny. On rappelle brièvement que l'absence d'un nom stable qui le caractérise le fait apparaître comme une figure éclatée et vide. Sachant qu'un nom « n'est

<sup>1502</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., pp. 85, 18, 30, 31, 16. Nous soulignons.

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1504</sup> *Ibid.*, p. 117.

jamais innocent » et désireux d'en avoir un « qui porte en lui une puissance »<sup>1505</sup>, il rejette consciemment son prénom initial « Johnny », en quête d'un nom qui lui donnerait une identité idéale, un nom idéal pour le guerrier sanguinaire qu'il est. Ainsi, comme bon nombre de ses compagnons de route, il adopte un surnom de bête. En l'affublant de tous ces noms étiquettes qui suggèrent l'instabilité, l'inconsistance de Johnny ainsi que la désagrégation progressive de son identité humaine au profit d'une identité bestiale dont le lecteur devient témoin tout au long du roman, il s'agit aussi de voir que Dongala le ridiculise en employant un ton sarcastique.

Les comparaisons avec les animaux soulignent l'évaporation de la ligne de démarcation entre l'homme et l'animal. De façon générale, l'animalisation suggère métaphoriquement l'humiliation, la perte d'un idéal, la perte de la raison dans un univers qui a autorisé les instincts primaires à prendre le dessus – l'analogie entre l'homme et l'animal doit être approchée comme une réduction troublante et violente. L'animalisation des personnages constitue donc un acte transgressif qui rend compte de la perte de toute notion d'humanité prévalent en temps de guerre, de la confusion, du désordre des valeurs et des hiérarchies qui s'opèrent. Elle atteste d'une continuité naturelle entre les deux, où l'homme est réduit au statut de bête, un monstre habité par des pulsions instinctives destructives. Toujours caractérisé par une grande lucidité qui nous glace le sang par moment, Stanislas, le prêtre narrateur-bourreau du roman *Le feu sous la soutane* évoque de façon troublante sa chute dans ce processus de déshumanisation :

[...] de mon propre chef, sans aucune obligation, me voici à remettre un homme entre les mains de ses bourreaux. Et je ne sais pas ce qui me prend, mais cette fois-ci, il n'y a plus aucun doute ; je fraye avec les loups<sup>1506</sup>.

#### 8.2.4.3 La guerre et la déshumanisation de l'individu : pistes de réflexion

A travers l'animalisation récurrente des personnages dans notre corpus, nos écrivains traitent du thème majeur qu'est la déshumanisation de l'homme. Suivant Gagnebin, on peut aussi parler du thème de la chute, l'animalisation de l'humain étant « la marque indélébile de la chute »<sup>1507</sup> comme elle le précise. Ces thèmes cadrent parfaitement avec la réalité

---

<sup>1505</sup> *Ibid.*, pp. 20, 19.

<sup>1506</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, *op.cit.*, p. 89.

<sup>1507</sup> GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p. 191.

tragique des événements de violence qui nient la vie et ramènent l'individu à une condition d'objet méprisé et abject comme nous pouvons le voir dans la citation suivante où la vie d'un animal a plus de valeur :

Piston, il faut abattre cet animal, ai-je fait en détournant mon regard de Mâle Lourd.

- Pas maintenant, Chien Méchant, a dit Piston.

- Et pourquoi pas ? ai-je dit.

- Ben, parce que... parce qu'on est en mission et... attendons d'avoir des bananes pour en faire un bon plat et... on n'a pas de couteau approprié parce que pour bien tuer un cochon... *On ne tue pas un cochon comme un homme, c'est-à-dire n'importe comment...il faut le tuer proprement, avec respect...* [nous soulignons]<sup>1508</sup>.

La dernière phrase aussi choquante qu'elle puisse paraître, lue dans le contexte précis de la guerre, relève d'une réalité qu'on pourrait qualifier maladroitement de « banale » tant elle a marqué l'histoire des grandes tragédies. Observons une autre séquence dans le même roman où Laokolé, l'héroïne-narratrice, fait elle-même l'expérience de la déshumanisation au cours de sa fuite. Il est intéressant de noter que son point de vue de victime, contrairement à celui de Johnny, narrateur-bourreau, lui permet de problématiser la déchéance qui est en cours. Aussi observe-t-elle avec pertinence qu'en temps de grande violence, l'instinct primaire du sujet humain prend le dessus, y compris chez les innocents. On se rappelle à ce sujet les fameux propos de Bertolt Brecht dans *L'opéra des quat'sous* (1928) : « D'abord la bouffe, ensuite la morale ». Dans notre roman, la propre dégradation du protagoniste est mise en scène<sup>1509</sup> et atteint son apogée dans un passage poignant où on la voit se transformer symboliquement en une bête. Égarée et affamée dans une forêt, Laokolé, consciemment, donne libre cours à son instinct primaire lorsqu'elle voit une laie et ses petits avec des bananes. Elle se transforme aussitôt en un prédateur :

Il me fallait ces bananes ! [...] Le pauvre animal ne savait peut-être pas que sur cette planète nous étions l'espèce supérieure et que tout ce qui s'y trouvait nous appartenait [...]. Je voulais ces bananes pour moi [...]. *La force, utiliser la force* [Nous soulignons]<sup>1510</sup>.

Outre l'endurcissement soudain de l'héroïne qui étonne le lecteur, l'extrait évoque la déshumanisation de manière générale lorsque la narratrice met en avant l'identité

<sup>1508</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 27.

<sup>1509</sup> Cf. « Notre solidarité de réfugiés avait fondu devant quelques gouttes d'eau. Eh bien, à la guerre comme à la guerre. Trop poli, tu meurs. [...] J'ai poussé, tiré, piétiné ; j'ai été poussé, tiré, piétiné. Si on m'avait mordue, j'aurais mordu. Une femme a placé ses pieds entre mes jambes et m'a fait trébucher, je me suis relevée aussitôt et lui ai filé un violent coup de coude sur les côtes [...] », *Ibid.*, p. 162.

<sup>1510</sup> *Ibid.*, p. 313

prédatrice de l'être humain, mais aussi, en mettant l'accent sur l'idée de la violence comme ultime recours (« La force, utiliser la force »). On n'est pas insensible au discours implicite qui se joue ici. D'une part, ce discours est en lien avec l'humain, sa dimension accaparatrice, sa soif de pouvoir et les logiques de violence qu'il déploie pour parvenir à ses fins. D'autre part, la métamorphose de Laokolé en un être hystérique et violent (l'extrême opposé de ce qu'elle est) illustre la déshumanisation de l'humain dans des contextes extrêmes. Et comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant, Dongala confond graduellement son personnage avec les traits d'un animal :

Comme une bête sauvage je me suis jetée sur les fruits. J'ai arraché la première banane [...] et jetée dans ma bouche. [...] J'ai plongé directement ma bouche dans le liquide (l'eau) comme s'abreuvent les animaux<sup>1511</sup>.

Cette animalisation est accélérée quelques paragraphes plus loin, lorsqu'en voyant des écologistes secourir des gorilles menacés par la guerre, elle s'identifie à l'animal et s' imagine être également une espèce en danger : « je me considérais comme une espèce menacée [...]. J'étais, bipède sale et sauvage surgissant de la forêt »<sup>1512</sup>. Et devant leur refus de lui porter secours, Laokolé, désespérée, rejette son identité d'être humain pour celle de gorille : « “je suis un singe”, ai-je fait et, les jambes arquées, je me suis mise à grogner, à mimer la démarche d'un gorille et en faisant comme si je m'empiffrais de bananes »<sup>1513</sup>. À travers cette vision frappante de Laokolé s'appropriant l'identité du gorille, Dongala exprime l'idée d'une guerre absurde qui fait de l'être humain (qu'il s'agisse de la victime ou du bourreau), un non-humain. La violence extrême vise à anéantir toute notion d'humanité et on ne manquera de rappeler que la représentation de l'homme animalisé est à mettre en rapport avec l'animalisation des victimes durant les conflits. Nous pensons surtout aux événements au Rwanda où les Tutsis étaient désignés comme des insectes, plus exactement des cafards. *Le feu sous la soutane* est un des nombreux textes à rappeler sans ménagement cette sombre période où la population à éliminer était ces « cafards de Tutsi »<sup>1514</sup>.

Si l'on plonge dans l'univers des guerres et des violences de masse du dernier siècle, on remarque, en effet, de façon systématique, que tous ces événements ont donné lieu, sous une forme ou une autre, à l'expérience de la négation absolue de l'humanité. La

---

<sup>1511</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>1512</sup> *Ibid.*

<sup>1513</sup> *Ibid.*, p. 318

<sup>1514</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., p. 54.



chosification ou l'animalisation, bref la déshumanisation de l'être humain, constitue une étape souvent nécessaire pour parvenir à l'élimination de l'Autre. Et des tragédies collectives telles la Shoah, le génocide au Rwanda, le nettoyage ethnique en Serbie, entre autres, évoquent les différentes campagnes de dégradation et négation de l'Autre qui ont été menées par le biais de sa redéfinition en un ennemi dangereux, terrifiant, mais notamment un déchet, un sous-homme, un non-humain. Traitant de la question des constructions imaginaires de la figure de l'Autre dans les phénomènes de guerre et des violences de masse, Sémelin nous explique dans *Purifier et Détruire* comment cet Autre est rabaissé et déshumanisé en vue de son élimination. Et dans cette vaste entreprise de négation, l'animalisation constitue une stratégie courante.

Il s'agit de nier l'Autre dans son identité et de l'ériger comme un « Autre en trop »<sup>1515</sup>, comme un objet de souillure dont il faut se débarrasser. Dans cette perspective, le processus d'animalisation est, en effet, un moyen efficace pour « le placer hors du champ des relations humaines »<sup>1516</sup>. L'animalisation de l'Autre (qu'il soit un individu ou un groupe), nous dit Sémelin, constitue la première étape de sa destruction : « on commence à le tuer avec des mots qui disqualifient son humanité »<sup>1517</sup>. Un peu plus tôt, il explique le lien entre l'animalisation de l'Autre et le déchaînement de la violence :

La « bestialisation » de l'ennemi est en effet un indice très important du possible déclenchement de la violence contre lui. Nous pouvons tous utiliser des noms d'animaux pour témoigner l'affection que nous portons à quelqu'un. Mais, à l'inverse, les noms d'animaux servent aussi à marquer l'hostilité que nous éprouvons à l'égard de tel ou tel. La guerre est d'ailleurs productrice de ce genre de métaphores entre les soldats qui ainsi se persuadent de ne pas tuer des hommes. [...] Cette animalisation de l'Autre peut aussi se développer contre un groupe<sup>1518</sup>.

Soulignons, par ailleurs, que cette requalification en une « bête » répugnante tend à faciliter le passage à l'acte car aux yeux de l'exécuteur, cet Autre n'est plus un humain. Le point de vue de Sémelin est ici éclairant :

Depuis le Moyen Âge, le mot « massacre » signifie [...] la mise à mort d'animaux [...]. Ainsi tuer des « bêtes » prétendument humaines devient tout à fait possible. Plus encore les métaphores utilisées sont celles d'animaux perçus comme nuisibles [...] Les nazis parlent

<sup>1515</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 57.

<sup>1516</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1517</sup> *Ibid.*

<sup>1518</sup> *Ibid.*, p. 58.

des juifs comme de vulgaires rats ou poux, tandis que les Hutu extrémistes traitent les envahisseurs tutsi de cafards ou cancrelats (Inyenzi). Or, n'a-t-on pas le « droit » de se débarrasser d'animaux nuisibles ? C'est un geste domestique de pure hygiène<sup>1519</sup>.

C'est ce « droit » qu'ont revendiqué les extrémistes hutus lors du génocide lorsqu'ils ont massacré par centaines de milliers les Tutsis du Rwanda, considérés comme des « cafards » à écraser. La représentation de l'Autre comme une « bête » infâme et nuisible est visible dans les confidences ci-après d'un dénommé Pio, un exécuter hutu interrogé par le reporter de guerre Jean Hatzfeld :

Pio : On ne voyait plus des humains quand on dénichait des Tutsis dans les marigots. Je veux dire des gens pareils à nous, partageant la pensée et les sentiments consorts. La chasse était sauvage, les chasseurs étaient sauvages, le gibier était sauvage, la sauvagerie captivait les esprits.

On n'était pas seulement devenus des criminels ; on était devenu une espèce féroce dans un monde barbare<sup>1520</sup>.

L'animalisation de la population tutsie a certainement contribué à leur stigmatisation lors de la folie générale qui s'est emparée du pays des mille collines. Ainsi, comme l'explique Bernard Bruneteau, historien spécialiste de la question du totalitarisme, le groupe-cible – auquel nous ajoutons également « l'individu-cible » – se voit généralement redéfini en une entité monstrueuse, une « chose » terrifiante ; une vermine suivant la logique implacable de destruction de l'Autre qui passe par sa négation absolue :

Tous les critères sont alors bons pour caractériser les victimes, quitte même à les superposer ou les interchanger : politiques, sociaux, religieux, idéologiques. Et ici, [...] les utopies de la race et de la nation sont souvent les plus mobilisatrices pour leur aptitude à classer les différences. L'essentiel étant ici que le groupe est défini comme ennemi absolu et, pour ce faire, naturalisé au préalable, c'est-à-dire animalisé et retranché de l'humanité<sup>1521</sup>.

Ce processus de déshumanisation n'a pas échappé à l'attention des auteurs. En multipliant les comparaisons animalières, en représentant des corps humains animalisés, nos écrivains sont non seulement parvenus à faire résonner – de façon violente – une page noire du processus de destruction de l'Autre. Mais par le biais de ces corps monstrueux, ils ont également tenté de donner forme, certes de façon symbolique, à « l'impensable », c'est-à-

---

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1520</sup> HATZFELD, Jean (2003), *op. cit.*, p. 54.

<sup>1521</sup> BRUNETEAU, Bernard, *Le siècle des génocides*, Paris : Armand Colin/ SEGER, 2004, p. 21.

dire à « cette réalité impossible » dont parle Astruc et qui renvoie aux événements de violences extrêmes chez nos auteurs. Une double lecture est donc à faire dans notre approche de l'animalisation du corps, mais nous précisons que toutes les deux, au final, visent à mettre en lumière une seule et même réalité : l'inhumanité de l'individu dans la guerre.

\*\*\*\*

## Conclusion du chapitre

C'est ici que se termine la première étape de notre analyse de l'écriture grotesque dans la représentation de l'événement guerrier. En considérant la complexité et l'opacité de la notion du grotesque, nous avons voulu dans un premier temps défricher le terrain théorique assez problématique, compte tenu des approches contradictoires évoquées au début de ce chapitre. Au terme de ce cadrage, il est apparu que les théories majeures de Bakhtine et de Kayser se complètent et s'enrichissent mutuellement pour une lecture complexe de l'imagerie grotesque dans nos œuvres. Et il va sans dire que les apports des spécialistes contemporains tels Astruc, Iehl et Rosen dont les travaux ont largement infiltré nos analyses, ont davantage pu nourrir notre réflexion.

Le cadre théorique posé, nous avons tenté dans cette première partie d'étudier l'imagerie grotesque telle qu'elle se présente dans la construction de l'espace qui s'avère des plus originales chez de nombreux auteurs et au niveau des personnages qui rendent compte de représentations spectaculaires et monstrueuses. Les imageries grotesques qui se multiplient sous des formes les plus insolites et franchement horribles dans un contexte romanesque qui se veut dramatique, étonnent, secouent et gênent lorsqu'elles ne suscitent pas un véritable malaise. Nous avons vu que les traits de l'informe et du monstrueux, en particulier, envahissent les compositions et portraits des paysages, des différents endroits et des individus. De plus, nous n'oublions pas l'excès qui travaille de fond en comble l'ensemble des représentations grotesques et qui contribue à accentuer l'effet d'étrangeté, de malaise et l'atmosphère de dépossession et d'anarchie, plongeant de ce fait le lecteur dans une lecture des plus vertigineuses.

La récurrence de ces différents éléments nous a alors conduite à développer une réflexion essentiellement centrée autour des notions d'aliénation et de dépossession. Crise de la forme dans un contexte de désordre généralisé où la guerre saccage et détruit, crise du sens à un moment où les pulsions instinctives et la folie prennent le dessus. Et enfin, crise identitaire devant le constat de l'univers devenu étranger, ébranlant de ce fait les repères qui permettaient un quelconque ancrage dans un lieu, dans une idéologie ou une identité. Un tel constat ne fait alors que renforcer la pensée d'Astruc qui voit dans l'imagerie grotesque contemporaine l'expression criante de l'individu en perdition :

Ainsi, les expériences de perte du sens, du monde devenu fou, de l'absurde, du chaos, les expériences de l'abandon, de l'impuissance, de la dépossession de soi et de la possession par l'Autre (la société, le monde, les idéologies, les habitudes, la bureaucratie, etc.), les expériences de l'inhumanité, de la cruauté et de la démesure, sont ce socle sur lequel s'est développée et diffusée une sensibilité nouvelle qui a envahi l'esprit des hommes du XX<sup>e</sup> siècle et a contribué à produire en retour les œuvres du grotesque moderne<sup>1522</sup>.

Le recours au langage grotesque prend alors tout son sens en dépit de la gêne, voire du malaise que ses représentations bouleversantes peuvent provoquer. Là encore, Astruc a raison de le considérer comme un moyen efficace pour exprimer la dépossession du sujet :

L'intérêt qui accompagne ces bouleversements du roman se donne alors de lui-même : permettre de penser et représenter l'éclatement du sens et d'une époque qui ne se laisse plus saisir dans les cadres traditionnels. Dans ces conditions il n'est pas surprenant que le grotesque se soit à nouveau imposé dans la modernité comme un moyen privilégié d'appréhender un monde en gestation qui cherche à se comprendre<sup>1523</sup>.

La vision d'un monde devenu chaotique et surtout l'idée de l'individu contemporain en cours de déshumanisation et de désintégration sont davantage mises en exergue dans le chapitre qui suit. Sa visée est d'analyser la posture extrême que prend la figuration du corps en guerre chez plusieurs écrivains. Celle-ci, nous le verrons, passe par toute une mise en scène spectaculaire, bouleversante et singulièrement violente au point où l'on parlera d'une dimension abjecte, voire obscène de l'écriture grotesque. À partir de l'exhibition du corps qui est d'abord un corps abject, car souillé, meurtri, agonisant ou en putréfaction et d'une représentation provocatrice et transgressive des activités qui lui sont liées (notamment la défécation et la copulation), le dernier chapitre propose donc d'analyser et de penser l'écriture « de l'extrême ». Elle parcourt la représentation de l'expérience guerrière chez nos écrivains, menaçant par moment les entreprises de réflexion critique ou de témoignage visées explicitement ou indirectement. Nous verrons qu'une telle poétique de l'extrême interpelle, car elle soulève des questions liées à l'éthique de l'art et à la mise en scène de la douleur, notamment une douleur extrême et collective qui puise dans des faits traumatiques relevant, en outre, d'un passé proche.

\*\*\*\*

---

<sup>1522</sup> ASTRUC, Rémi, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>1523</sup> *Ibid.*, p. 259.



## CHAPITRE 9.

### ÉCRITURES DE L'EXTRÊME ET DE LA « LIMITE DÉPASSÉE »

#### L'ABJECT ET L'OBSCÈNE À L'ŒUVRE

Toujours axé sur l'esthétique de l'extrême, ce chapitre intitulé « Écritures de l'extrême et de la 'limite dépassée'. L'abject et l'obscène à l'œuvre »<sup>1524</sup> examine la radicalisation du discours fictionnel marquée par une écriture singulièrement violente qui donne à voir la dégénérescence et la destruction du corps humain. Si les chapitres précédents se sont concentrés sur la place du rire et du grotesque, ce dernier complète et conclut notre étude sur les écritures de l'extrême. Des auteurs tels Kourouma, Dongala, Ngandu, Ndjekery, Sehene, Waberi, Raharimanana, Ilboudo, Yémy ont, en effet, adopté une écriture qui « donne à voir » les processus de passage à l'acte – les tortures, les mise à mort, les viols, les

---

<sup>1524</sup> L'expression « limite dépassée » est reprise partielle du titre de l'ouvrage de Paul Ardenne *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (op. cit.), mais elle est n'a pas vraiment la même signification dans notre cas.

massacres. Et ceux-ci sont approchés froidement et mis en gros révélant une posture provocatrice qui interpelle.

Cette écriture qui vise à montrer l'horreur suppose une mise en scène particulière de la violence extrême où celle-ci est décrite « au ras du sol » de sorte à dévoiler les actes monstrueux. Ainsi observe-t-on les massacres, les mutilations, les viols, les cruautés « gratuites » représentés de façon explicite. Du corps souillé et torturé au cadavre mutilé en décomposition, le corps humain évoluant dans l'espace de la violence extrême est peint dans tous ses états de laideur et d'abjection. Quelques auteurs, visiblement submergés par les faits, ne nous épargnent pas des scènes difficilement supportables. En conséquent, outre les spectacles de corps agonisants représentés dans une écriture poétisée ou comique, il y a ceux qui sont accompagnés d'une écriture lascive qui tendent à stimuler les postures voyeuristes. On verra alors que l'excès à l'œuvre semble dans certains cas illimité.

L'*abject* qui est le matériau premier de ce chapitre est exhibé de façon outrancière ; il met le lecteur en présence d'une écriture qu'on qualifiera d'*obscène* dont nous tenterons de définir les contours. Notons cependant que si une esthétique de l'obscène semble bien présente, elle n'est pas permanente et ne concerne pas tous les écrivains. Aussi, elle ne doit pas être interprétée forcément comme une stratégie délibérément recherchée et développée dans une pure visée de transgression et d'effet de choc. Toutefois, sa présence nous incite à penser la représentation des violences extrêmes selon une logique éventuelle de spectacularisation de l'horreur. C'est ainsi que ce chapitre propose de se focaliser strictement sur ce point qui nous conduira, tour à tour, à examiner les extraits mettant en scène de manière spectaculaire des viols, des mutilations, des mises à mort et des cadavres. Nous verrons alors que les descriptions tendent vers des représentations *maximalistes* qui engendrent un effet de sidération. Et surtout, nous constaterons qu'elles illustrent les discours du *pathos* ou de type « choc » qui menacent la mise en récit du sujet qui approche de trop près la violence extrême.

De telles représentations orientées sur l'horreur dérangeant et désorientent lorsqu'elles ne suscitent pas un sentiment d'abjection. La radicalisation du discours qui force le lecteur à « regarder » en face la cruauté dans sa nudité soulève un certain nombre de questions liées à la représentation de la douleur des autres, de la cruauté, de la mort et à l'éthique de l'art ; d'autant plus lorsqu'elle exhibe et met en gros plan l'horreur suivant la logique de l'image-choc. Ces descriptions qui manifestent tous les traits d'une mise en écriture sanguinolente



seront ici examinées. Des auteurs tels Kourouma, Dongala, Raharimanana, Sehene, entre autres, ont, à l'évidence, laissé libre cours à une écriture passionnelle et subversive susceptible de déclencher un sentiment d'indignation et d'obscénité. Leur écriture qui rend compte (partiellement ou intégralement) d'une représentation maximaliste ou d'une écriture pornographique de la violence semble travaillée par la catégorie de l'obscène. Et c'est cette présence d'un discours obscène dans l'écriture de la guerre qui nous intéressera exclusivement dans la dernière partie de ce chapitre.

Les principales questions posées que pose ce chapitre sont les suivantes : comment nos écrivains ont-ils décrit les actes de cruauté ? Quels sont les traits majeurs du discours radical qui est employé ? À quel moment peut-on parler d'une écriture *maximaliste* ou *pornographique de la violence* qui rendrait compte d'une « poétique de l'obscène » ? Comment interpréter une telle approche subversive et provocatrice ? Peut-on tout dire, y compris lorsque ce dire est lié à un événement traumatique récent dont la mémoire est encore vive ? L'écriture violente révèle-t-elle une tendance particulière au sein des activités éditoriales contemporaines ? Il serait, en effet, ici intéressant de décrypter ce que ces écritures excessives et subversives dévoilent sur la production culturelle de la violence et sur les logiques qui les sous-tendent.

Ce chapitre examine la radicalisation du discours qui caractérise la représentation des violences extrêmes en prenant appui, notamment sur *Murekatete*, *Rêves sous le linceul*, *Allah n'est pas obligé* et *Johnny Chien Méchant*. Ils nous serviront de références de base et leurs lectures seront croisées avec celles d'autres textes. La première partie intitulée « L'abject et l'obscène : pistes définitives » est axée sur les notions de l'abject et de l'obscène qu'elle situe et problématise. La deuxième (« Du corps-déchets au monde grotesque ») poursuit et clôt notre analyse de l'écriture grotesque commencée dans le précédent chapitre. Il s'agira cette fois d'examiner le corps en guerre qui est travaillé par l'abject qui envahit l'œuvre littéraire. Le chaos des conflits sera à lire dans la prolifération des corps-souillés et des corps-déchets expulsant leurs déjections. Et une attention particulière sera accordée à l'élément scatologique qui est omniprésent et rend compte d'une « fécalisation » des espaces de vie des personnages et de l'espace textuel. Enfin, la troisième et dernière partie explore les descriptions des violences extrêmes en se focalisant sur les scènes de mise à mort, de destruction des corps et sur la figuration du cadavre. Nous observerons ici que des écrivains ont privilégié une posture radicale. Celle-ci présente deux

tendances d'écriture. D'une part, l'écriture extrême qui donne à voir l'horreur tout en faisant réfléchir. De l'autre, l'écriture extrême de la « limite dépassée » qui est exhibitionniste, sensationnaliste et obscène. Focalisée sur la spectacularisation de l'horreur, elle met en péril la réflexion critique que la présence d'un discours critique ou didactique tenterait d'inciter. Et parallèlement, nous verrons aussi que lorsque nous parlons d'écriture subversive et excessive cela ne suppose pas qu'elle soit systématiquement obscène, mais cela indique surtout que la violence extrême ne saurait être révélée sans un discours extrême.

## 9.1. L'abject et l'obscène : pistes définitoires

### 9.1.1. L'abject

L'abject constitue une catégorie omniprésente dans la littérature consacrée à la guerre et se retrouve de façon ostentatoire dans nos œuvres de l'extrême. Nous proposons donc ici une succincte présentation de cette notion en nous appuyant sur les travaux de Julia Kristeva.

Pour Kristeva qui y consacre toute une étude dans *Les pouvoirs de l'horreur* (1980) et qui est fortement influencée par la pensée de Mary Douglas, l'abject est qualifié comme ce « qui inspire le dégoût, le mépris par sa bassesse, sa dégradation morale »<sup>1525</sup>. Il renvoie à « ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles », il « est ce qui perturbe une identité, un système, un ordre »<sup>1526</sup>. L'abject est « l'entre-deux, l'ambigu, le mixte » ; sa présence répugne, « sollicite une décharge, une convulsion, un cri »<sup>1527</sup>. Confronté à quelque chose d'insaisissable et de monstrueux, l'individu est propulsé dans une situation angoissante où le « sens s'effondre »<sup>1528</sup>. Étant donné que l'abject symbolise donc « le danger venu de l'extérieur de l'identité [...c']est le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort »<sup>1529</sup> qu'il s'agit d'*abjecter*. Et c'est précisément par le biais de l'expulsion et de l'exclusion que le sujet parvient à préserver ou à rétablir son intégrité.

Comme relevant de l'abject, sont considérés les entités ambiguës à l'instar des excréments et ses équivalents (la pourriture, la salissure, l'ordure, les déjections, l'infection, la maladie, le cadavre, etc.) qui se situent sur la frontière floue entre le soi et le non-soi. Il s'agit de ces éléments qu'on considère communément comme relevant de l'interdit, de

---

<sup>1525</sup> Définition du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Bases de données ATILF / CNRS. En ligne. Consultée en 2011. Url : <http://www.cnrtl.fr/definition/abject>

<sup>1526</sup> KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1980, p. 12.

<sup>1527</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p. 68.

l'impur, de la souillure, de la pollution, de « ce qui n'est pas à sa place »<sup>1530</sup> pour reprendre les notions qu'utilise Douglas qui se rapprochent de l'abject.

C'est notamment sous les formes des déjections corporelles (matières fécales, urine, crachat, vomissures et autres liquides corporels), de la pourriture et du cadavre que le corps « abject » se donne à voir dans nos textes de l'extrême. Il constitue leur matière première comme nous le verrons au cours de nos analyses des « corps-déchets » et des cadavres expulsant toute sorte de fluides et détrit. Mais auparavant, examinons la notion de l'obscène pour penser l'écriture pornographique de la violence.

### 9.1.2. L'obscène

Qu'entend-on exactement par le mot obscène ? À quelle représentation le spectacle dit obscène nous confronte-t-il ? Qu'est-ce qu'un langage ou une « poétique » de [l']obscène ? Et pensé à l'intérieur de l'espace littéraire, à quel type d'écriture renvoie-t-il précisément ?

Le terme trouve ses origines dans le latin *obscenus* qui signifie « de mauvais augure », « sinistre », « indécent », « sale », « dégoûtant, hideux, immonde »<sup>1531</sup>. Le *Trésor de la Langue Française* le définit comme ce « qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité » et ce « qui offense le bon goût, qui est choquant par son caractère inconvenant, son manque de pudeur, sa trivialité, sa crudité ». Selon différents spécialistes, l'obscène est un concept complexe à définir de manière stricte tant il est obscur, sémantiquement instable et dépendant de son contexte socio-historique et culturel. Ainsi, ce qui est obscène pour telle société ne l'est pas pour une autre et ce qui était jugé obscène hier ne l'est plus forcément aujourd'hui (ou le contraire)<sup>1532</sup>.

Est obscène tout ce qui dérange, blesse et suscite l'effroi parce qu'il donne explicitement à voir le scandaleux, l'insupportable et parce qu'il porte atteinte à la pudeur et

---

<sup>1530</sup> DOUGLAS, Mary, *op. cit.*, p. 59.

<sup>1531</sup> *Dictionnaire illustré latin-français*.

<sup>1532</sup> Sur la notion de l'obscène voir les travaux suivants : SALIGNON, Bernard (dir.), *L'obscène*, Actes du colloque, Clermont-Ferrand, 24 et 25 novembre 1995, Montpellier : Université Paul Valéry, *Dires : revue d'études psychanalytiques*, n°18, 1996 ; COLLECTIF, *La voix du regard*, n°15 « L'obscène, acte ou image », Automne 2002. En ligne. URL : <http://www.voixduregard.org/obscene.htm> ; MAIER, Corinne, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, Paris : Encre marine, 2004 ; BAYON, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006 ; SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *L'obscène*, Lyon : Le Grimoire-LCE-Grimia, 2006.

est en désaccord avec les règles morales et les conventions esthétiques. C'est « l'apparition nue, brutale de cette figure impossible à regarder en face » et qui dépasse l'imagination humaine dit la psychanalyste Corinne Maier<sup>1533</sup>. Afin de mieux situer cette notion, nous avons relevé quelques aspects phares. Ceux-ci reviennent systématiquement dans les travaux de recherche.

Notons d'abord que l'obscène a pour matière première le corps et toutes les activités qui sont liées à lui (accouplement, mort, décomposition, etc.). Il met en scène l'organique qu'il s'attache à exhiber de façon violente et excessive comme le confirme Véronique d'Auzac de Lamartinie :

L'obscénité émerge toujours du corps ou à partir d'une dimension liée au corps : sa matérialité (peau, membres, poils, cheveux), ses liquides et ses fluides (sang, bave), ses émanations, ses excréments, sa nudité, ses faiblesses (corps malade, meurtri, violé, déshonoré, soumis), ses pulsions sexuelles ou sensuelles, son intimité, sa mortalité (cadavre, sépulture), etc.<sup>1534</sup>

L'obscène travaille avec ce qui est de l'ordre de l'abject, du monstrueux, de la souillure, de la saleté. Précisons, par ailleurs, que ses sujets de prédilection sont la mort et le sexe qu'il figure de façon choquante, son but étant de heurter les bienséances. Ajoutons que les notions de « spectacle » et d'« exhibitionnisme » sont au cœur de son esthétique qui consiste en une mise en scène ou en récit provocatrice du physique humain. En ce sens, il transforme celui qui le regarde en un « spectateur-voyeur ». Par ailleurs, nous insistons sur le fait que l'obscène est lié au regard, de la même manière qu'il est aussi une affaire de langage. Ainsi, il donne à voir l'inacceptable, l'intolérable et l'extrême de façon violente et scandaleuse :

[...] le discours obscène participe d'une entreprise qui consiste à dire ou à montrer tout ce qui, ordinairement, s'occulte ou se trouve, par exemple, cantonné dans les registres grossiers du langage, dans ce qui se nomme, d'ailleurs, des « écarts de langage ». <sup>1535</sup>

Cela nous conduit maintenant à évoquer son caractère *outrancier* qui est un autre trait majeur. L'obscène est, en effet, synonyme de débordement permanent. Il fonctionne sur le

---

<sup>1533</sup> MAIER, Corinne, *op.cit.*, p. 16.

<sup>1534</sup> D'AUZAC DE LAMARTINIE, Véronique, « L'obscénité : une force d'émergence dans l'art contemporain », in *La voix du regard*, n°15, *op. cit.* p. 167. URL: <http://www.voixduregard.org/15-Auzac.pdf>

<sup>1535</sup> JOLLY, Geneviève, « L'obscénité et la scène : le théâtre de Werner Schwab », in *La voix du regard*, n°15 *op. cit.*, p. 59.

URL: <http://www.voixduregard.org/15-Jolly.pdf>

mode hyperbolique, ne connaît pas de limites et enfreint les interdits et les codes établis qu'il s'attache à démolir. Il prend un plaisir délibéré à choquer et à ébranler. En ce sens, il est une figure transgressive et subversive.

Au niveau des affects qu'il engendre, notons qu'il provoque le dégoût, l'abjection et l'indignation ; ce qui incite généralement le spectateur à condamner le spectacle jugé obscène. Cependant, bien qu'étant proche de l'inassimilable, l'obscène sollicite. Il est lié à la mort et au désir et est, à la fois, source de répulsion et de fascination. Ajoutons enfin que sa dimension déstabilisatrice et destructrice incite, en retour, le récepteur à sonder et à interroger les valeurs, le sens de l'éthique et de la morale :

L'obscénité permet, effectivement, de remettre en question, voire rendre caduque, la légitimité du conformisme, de la morale ou de la religion ; mais aussi d'instituer, comme nouvelles règles ou lois, le non correct, et dans le domaine du théâtre le non montrable ; et donc d'obliger le spectateur à interroger les valeurs qui sont les siennes. L'obscénité aurait alors des vertus critiques, quand elle permet de faire voir ce qui habituellement ne se montre pas, mais aussi de dénuder les oripeaux d'hypocrisie avec lesquels se protège la société<sup>1536</sup>.

En résumé, et pour une compréhension plus globale et dense nous citons les traits définitoires que propose Agathe Simon dans « Georges Bataille : l'obscène et l'obsédant » :

L'obscène inscrit ses différents avatars au sein d'une société : il consiste en *la mise en scène du corps et de la parole, ainsi que de situations désavouées* par une communauté, c'est-à-dire transgressives à l'égard de bienséances et de « l'ordre établi » [...]. Contrairement à la pornographie, l'obscène ne cherche pas à racoler pour l'argent mais à *choquer dans un but de densification de la conscience et de l'instant. Le plus choquant dans l'obscène est sans doute sa gratuité.* [...]. Cette notion clef chez Bataille [...] se présente comme un complexe alliant orgasme et mort dans ce qui fondamentalement leur est commun : l'impensable rupture qu'ils imposent au réel. Or cette rupture devient le lieu de focalisation de l'obscène qui exacerbe le réel pour effleurer l'excès<sup>1537</sup>.

Outre les traits déjà évoqués, nous retenons ici sa dimension *gratuite* : l'obscène vise à « choquer dans un but de densification de la conscience et de l'instant ». Et sur ce point, Jocelyn Maixent, qui a analysé le film-choc de Gaspar Noé, *Irréversible* (2002)<sup>1538</sup>, dit que le

---

<sup>1536</sup> *Ibid.*

<sup>1537</sup> SIMON, Agathe, « Georges Bataille : l'obscène et l'obsédant », in *La voix du regard*, n°15, *op. cit.* p. 19.

URL: <http://www.voixduregard.org/15-Simon.pdf>

<sup>1538</sup> Pour rappel, le film met en scène la vengeance sanglante d'un homme dont la compagne a été violée et assassinée. Il propose au spectateur une descente infernale dans l'horreur. Rien ne lui est épargné : des dix minutes de focalisation sur un viol d'une extrême violence au meurtre sordide du présumé violeur (qui s'avéra être la mauvaise personne) dont la tête est méthodiquement et froidement écrasée à l'aide d'un extincteur. Le tout filmé en couleurs, avec minutie et en gros plan.

sentiment d'obscénité surgit devant la « gratuité totale » d'une violence inouïe qui « laisse entrevoir l'hypothèse d'une complaisance, d'un plaisir de choquer, d'un goût malsain pour un esthétisme théâtralisé de l'obscène »<sup>1539</sup>. Les aspects que fait ressortir le chercheur constituent les éléments clefs de l'obscène qu'on retrouve également dans la littérature qu'on qualifierait d'obscène.

### *L'obscène dans la littérature*

Si l'obscène est souvent évoqué dans le cinéma, le théâtre, la photographie et la peinture qui exploitent le visuel, sa présence se révèle aussi dans le domaine de l'expression verbale. Parmi les figures phares, on cite souvent les noms de Sade et de Georges Bataille, mais aussi de J. K. Huysmans ou de Michel Houellebecq<sup>1540</sup>.

Pour qu'il y ait de l'obscène à l'intérieur de l'espace littéraire il faut avant tout qu'il existe chez l'écrivain une volonté de le montrer. Le texte obscène est une création subversive qui résulte d'une intention claire de déstabiliser, de choquer profondément ; de scandaliser. Ce qui fait de l'esthétique obscène un acte délibéré ; un « crime prémédité ». En conséquence, chez nos auteurs sa présence serait révélatrice d'un malaise (une blessure) initial qui a incité une réaction violente de leur part. Et celle-ci passe par un projet du renversement et de la subversion. Dans le cadre de nos textes, les événements traumatiques représentés constituent des crises profondes qui submergent d'horreur le sujet qui s'en approche avec les conséquences que nous avons déjà évoquées. Dans cette optique, on peut se demander si les faits de violence extrême ne sont pas à l'origine des postures radicales et outrancières adoptées. C'est ce que nous tenterons d'examiner par la suite. Mais rappelons auparavant que l'écriture obscène n'apparaît pas dans l'ensemble des textes de notre corpus et s'avère irrégulière chez la majorité des auteurs qui l'utilisent. Cependant, elle témoigne

---

<sup>1539</sup> MAIXENT, Jocelyn, « Éditorial : Réversibilité », in *La voix du regard*, n° 15, *op. cit.*, p. 2. URL : <http://www.voixduregard.org/15-Edito.pdf>

<sup>1540</sup> Ce point de vue tend à être discuté par le psychanalyste Serge Tisseron dans « L'obscène est une machine de guerre contre la métaphore », in *La Voix du Regard* n° 15, *op. cit.*, pp. 113-124. Cependant, bien des œuvres et des études ont démontré que l'obscénité fait partie intégrante du processus littéraire. Sur la question de l'obscène dans la littérature voir par exemple : l'ouvrage collectif *Obscène, obscénités* (L'Harmattan 2008) dirigé par Steven Bernas et Jamil Dakhli et consulter notamment la section consacrée à l'écriture de l'obscène et les articles de Reynald Lahanque « Le goût de l'obscène en littérature » (pp. 175-186) et de Sabine Wan Wesemael « Obscénités en littérature : le cas de Houellebecq » (pp. 187-202) ; *Le cinéma obscène* (2006 *op. cit.*) d'Estelle Bayon ; « Le corps exposé. L'obscénité dans l'œuvre de J.-K. Huysmans » de Laurence Decroocq (*La Voix du Regard* n° 15, *op. cit.*, pp. 25-33).

d'une présence suffisamment importante et problématique pour que nous lui consacrons ici une place centrale.

## 9.2. Du corps-déchet au monde-déchet

*« Le guide providentiel alla aux toilettes pour une dernière vérification de ses armes [...]. Pour cette femme [...] il entendait faire des longs spéciaux entrecoupés de moussants comme il en faisait dans sa jeunesse. Il ne réussirait plus les salivants, à cause de ce désordre que son impuissance temporaire avait laissé dans ses reins. Il ne réussirait plus jamais ses chères pétarades, ni ses cataractes, ni ses bouchons. Il avait pris un rude coup de vieux par le bas ».*

Sony

Labou Tansi, *La vie et demie*, 1988<sup>1541</sup>.

Utilisant une écriture du « bas » corporel et matériel des auteurs tels Kourouma, Dongala, Ngandu, Ndjekery font évoluer leurs personnages dans un monde inversé envahit de déchets. Le terme « déchet », désigne ici un ensemble d'éléments jugés repoussants ou abjects et qui renvoient aux excréments, à la pourriture, à la saleté, aux pertes et déjections diverses (corporelles ou non), bref aux immondices avec le cadavre comme étant « l'ultime déclinaison du déchet »<sup>1542</sup>. Il désigne ce qui constitue « *une offense contre l'ordre social* »<sup>1543</sup> et nous l'utilisons pour renvoyer de façon générale aux éléments qui se rapportent aux notions de souillure chez Douglas et de l'abject chez Kristeva.

Cette mise en écriture des corps et du monde par le bas dévoilera, d'une part, le bas corporel de Bakhtine à l'œuvre dans certains textes. Pour rappel, il renvoie aux fonctions physiologiques de la reproduction et de l'excrétion ; c'est le ballet du monde inversé auquel est étroitement associé le rire. Le joyeux grotesque met en scène le corps et les activités qui lui sont associées (accouplements, défécation, décomposition, etc.). Si c'est l'élément scatologique qui domine largement les textes de notre corpus, nous verrons cependant que

<sup>1541</sup> Paris : Seuil, coll. « Points », 1988, p. 42.

<sup>1542</sup> ANDRIEU, Bernard (dir.), *Le dictionnaire du corps : en sciences humaines et sociales*, Paris : CNRS édition, coll. « CNRS dictionnaires », 2006, pp. 127-128.

<sup>1543</sup> *Ibid.*



le monde sexuel (avec les mises en scène grossières et bouffonnes du corps sexuel) est aussi présent.

D'autre part, les manifestations accompagnées d'un registre plus grave et d'une perspective plus sombre nous renvoient au monde de l'horreur de Kayser où elles symbolisent des corps étrangers menaçants qu'il s'agit d'abjecter. Le temps des crises extrêmes est décrit à travers le corps-déchet s'observe, notamment dans les textes de Raharimanana (*Rêves sous le linceul*), de Kourouma (*Allah n'est pas obligé, Quand on refuse on dit non*), de Dongala (*Johnny Chien Méchant*), de Zanzala (*Les « démons crachés » de l'autre république*) et de Kodia-Ramata (*Les enfants de la guerre*), entre autres. Entendus comme des éléments de la dégénérescence et de la mort, les déchets ont pris d'assaut les corps des personnages ainsi que les lieux dans lesquels ils évoluent. Nous verrons alors que les espaces textuels sont envahis par les excréments corporelles, notamment l'élément scatologique et par ce qu'il suppose (ou qui l'accompagne généralement) en matière de saleté et de pourriture. Notons pour finir que cette écriture de la guerre qui passe par l'abject suscite le malaise et celui-ci est décuplé par l'écriture violente dont l'impudeur, la dimension comique et une touche théâtrale est souvent portée à son paroxysme.

### 9.2.1. Spectacles grotesques du corps en guerre (II)

Avec son style satirique où le rire côtoie l'abject, Kourouma a opté pour une théâtralisation grotesque de l'espace. *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non*, mettent en scène des personnages prisonniers d'un univers cloacal. Birahima, le narrateur enfant-soldat, est l'un d'eux :

Balla disait qu'un enfant n'abandonne pas la case de sa maman à cause des odeurs d'un pet. Je n'ai jamais craint les odeurs de ma maman. Il y avait dans la case toutes les puanteurs. Le pet, la merde, le pipi, l'infection de l'ulcère, l'acre de la fumée. Et les odeurs du guérisseur Balla. Mais moi je les sentais pas, ça ne me faisait pas vomir. Toutes les odeurs de ma maman et Balla avaient du bon pour moi. J'en avais l'habitude<sup>1544</sup>.

L'environnement immédiat du protagoniste baigne dans l'immonde et comme il le dit lui-même : « c'est dans ces odeurs que j'ai mieux dormi. C'est ce qu'on appelle le milieu naturel dans lequel chaque espèce vit ; la case de maman avec ses odeurs a été mon milieu

---

<sup>1544</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 18.

naturel »<sup>1545</sup>. En qualifiant le genre humain comme étant une « espèce » parmi d'autres, le narrateur renforce ici sa vision pessimiste du monde qui l'entoure.

Outre cet extrait, on évoquera au passage la récurrence de quelques expressions insolites liées au bas : « le pet d'une vieille grand-mère »<sup>1546</sup>, les « boubous dégoûtants [...] vilains et sales comme l'anus de l'hyène »<sup>1547</sup>, les « enfants mal gâtés faisant pipi au lit »<sup>1548</sup>, « dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi », « envie de faire pipi, de faire caca », « un gros caca sur la natte du lit »<sup>1549</sup> et « la décoction (qui) pue le pipi »<sup>1550</sup>. L'obsession des matières fécales se perdure à travers les fréquentes déclarations du narrateur à propos de ses envies de faire « caca » ou « pipi » ; mais également lorsqu'il raconte ses histoires souvent scabreuses. Le vocabulaire scatologique et grossier est permanent. Rappelons aussi l'image cocasse et répétitive « comme un diarrhéique » que le narrateur utilise pour décrire quelqu'un qui est pressé et qui court à l'exemple des enfants-soldats qui se précipitent « comme des dingues comme des diarrhéiques »<sup>1551</sup>. En guise de dernier exemple, rappelons la scène tragicomique où le narrateur, afin de traduire sa frayeur dans une scène où il est fait prisonnier, établit une comparaison grotesque entre le tremblement des lèvres humaines et l'anus d'une chèvre en période de rut :

Un des enfants-soldats a braqué le kalach *dans mon cul* et m'a commandé « Avale, avale ! » et je me suis makou. Je tremblais, *mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc*. (Fondement signifie anus, fesses.) J'avais *envie de faire pipi, de faire caca*, de tout et tout. Walahé [nous soulignons]<sup>1552</sup>.

Dans cette scène qui est au départ dramatique (car il s'agit avant tout d'une situation de grande violence où des enfants armés sont prêts à tuer), l'association de la tonalité légère et comique et de l'abject peut gêner. Ce malaise est intensifié par la comparaison grotesque et l'emploi d'un discours familier et scatologique. En choisissant de rendre grotesque une situation dramatique, l'auteur se révèle provocateur et sa démarche singulière nous incite à interroger le dessein ou l'effet recherché en procédant de la sorte. Il y a-t-il toujours une intention de dénonciation ou de sensibilisation ici ? Les passages de ce genre où des faits

---

<sup>1545</sup> *Ibid.*, pp. 18.

<sup>1546</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1547</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1548</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1549</sup> *Ibid.*, pp. 9, 26, 44, 47.

<sup>1550</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1551</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1552</sup> *Ibid.*, p. 58.

tragiques sont souvent retranscrits par le biais d'un grotesque comique fragilisent-ils ou non le témoignage initialement visé ? En captant l'attention du lecteur et en suscitant son (sou)rire, l'inscription du joyeux grotesque ne décentre-t-elle pas le sujet violent qui est traité ? Le langage ordurier et oral, l'image riante de la kalachnikov « dans le cul » du narrateur, la tonalité comique et l'humour scatologique ne contribuent-ils pas, à force de répétition et d'accumulation à mettre en danger la portée didactique que le discours informatif omniprésent que le roman tente de mettre en avant ? Dans le cas précis de cet extrait nous serions tentée de répondre par l'affirmatif si cette scène tragi-grotesque n'était pas immédiatement suivie d'un fait terrible. Et celui-ci a pour effet de freiner, voire de suspendre de façon brusque l'atmosphère légère et comique déclenchée par la séquence burlesque et, à la place, de réactiver une tension violente et dramatique, comme le montre l'extrait : « vint le tour d'une femme, une mère. Elle est descendue du car avec son bébé sur le bras. Une balle perdue avait troué, zigouillé le pauvre bébé »<sup>1553</sup>. Le spectacle brutale que suppose une telle scène restaure la dimension tragique du texte en dépit de la tonalité légère qui est plus ou moins maintenue. Ajoutons aussi que si l'utilisation des termes familiers « troué » et « zigouillé » étonne et semble traduire une attitude désinvolte devant une scène dramatique, remise dans le contexte de notre enfant-soldat sans éducation et orphelin, notre interprétation est amenée à changer. En ce sens, il s'agit davantage de considérer ces termes comme une violence supplémentaire. De manière générale, notons que la collision entre ce qui relève de la légèreté et du dramatique est à l'origine du malaise et de la violence dans l'extrait, comme c'est le cas ailleurs où l'on observe un schéma similaire. Et c'est précisément ce jeu des limites créant un décalage qui donne à la scène un aspect choquant.

Parallèlement à *Allah n'est pas obligé*, notons enfin que le roman *Quand on refuse on dit non* comporte aussi des expressions scatologiques que nous ne révélerons pas à cet endroit faute de place. Mais à titre d'exemple, rappelons les visions carnavalesques des Dialous peureux « faisant pipi dans leur pantalon » ou encore des « réfugiés pressés comme des diarrhéiques »<sup>1554</sup>. Indiquons toutefois clairement que dans l'ensemble, les images liées à l'anus et à ses fonctions purgatives abondent dans les deux textes. Et elles-ci donnent au rire grotesque (qui est permanent dans le monde inversé de Birahima) une dimension profanatrice et libératrice qu'on rencontre également dans d'autres romans.

<sup>1553</sup> *Ibid.*

<sup>1554</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Quand on refuse on dit non*, op. cit., pp. 27, 37.

*Les enfants de la guerre* de Kodia-Ramata et *Les « démons crachés » de l'autre république* de Zanzala laissent voir une accumulation de tableaux grotesques. Les deux textes, en particulier celui du premier cité, dévoile une volonté de susciter le dégoût. Le chaos est suggéré par le biais de personnages présentés comme des corps-déchets dont la fonction consiste à expulser des excréments et écoulements divers. La guerre est régulièrement qualifiée de « merde », le narrateur rapporte les pratiques belliqueuses des hommes politiques qui « se bouff[ent] le nez et le cul » pendant que les instigateurs des conflits sont décrits comme des êtres vils avec des ventres « bourrés de caca »<sup>1555</sup>. D'autres expressions scatologiques sont visibles dans tout le texte<sup>1556</sup>. Voici un exemple des plus explicites de l'écriture du bas corporel qui indique bien que chez Kodia-Ramata, l'association aux matières fécales est quasi obsessionnelle<sup>1557</sup> :

Les coups de feu se firent plus alarmants. [...] Carlos Louze Mayassi trembla de tout son corps. L'envie d'aller faire pipi bouscula sa conscience et chatouilla son anus. La sueur commença à naître sur sa calvitie précoce. [...] Dehors les kalachnikovs pétaient le feu. Il eut encore envie de faire pipi ou d'éjaculer tant il ne savait pas quel liquide devait sécréter son zizi. Ses appareils, digestif, urinaire et génital, étaient déréglés en un laps de temps<sup>1558</sup>.

Dans cet extrait, la focalisation sur l'élément scatologique se poursuit sur plusieurs lignes et atteint son apogée lorsque le personnage, terrorisé, est aperçu par trois jeunes armés : Mayassi « mouilla son pantalon et péta trois fois dans sa culotte. Il sentit du caca frais »<sup>1559</sup>. Sa mise en gros plan et sa répétition dérange. Comme dans les extraits précédents, notons que l'utilisation d'une tonalité comique et le souci du détail portent à son comble le sentiment d'abjection. Une figuration similaire du thème fécal peut être observée chez Zanzala.

*Les « démons crachés » de l'autre république* invite à observer la profusion de l'élément excrémentiel. Rappelons en particulier le début du chapitre 8 qui est centré autour de la description d'une pratique étrange des habitants de Koutika Mabanza pour survivre à la disette durant la guerre civile<sup>1560</sup> : la rétention de la nourriture dans le ventre qui suppose

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1556</sup> Exemples : « viandes de leurs fesses », « on pète et l'air sent de plus en plus mauvais », « il a envie de déféquer et sa vessie veut aussi se vider », etc., *Ibid.*, pp. 37, 47, 121-122.

<sup>1557</sup> KODIA-RAMATA, Noël, *Les enfants de la guerre*, op. cit., p. 42.

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1559</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1560</sup> Voir notamment les pages 40-43, in ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, op. cit.

la non-expulsion des matières fécales. L'histoire abracadabrantique avec ses détails scabreux est racontée sur près de trois pages. Avec un ton léger et légèrement cynique qui indique une certaine délectation perverse, le narrateur brosse un univers social qui s'est « fécalisé ». Les descriptions grotesques et les mises en scène théâtrales se succèdent. En guise d'exemple nous citons un extrait qui, par ailleurs, illustre le dispositif discursif axé sur l'excès :

Les habitants de Koutika Mabanza sont très particuliers. [...]. Ils savent marcher *en serrant leurs fesses* l'une contre l'autre pour ne pas laisser *s'échapper un pet*, même silencieux, capable de déboulonner le bout de leur appareil digestif et de faire couler toute la réserve. Ils sont obligés d'appliquer cette technique [...] créée autrefois, par leurs ancêtres [...]. Depuis [...] cette pratique est enseignée à toutes les générations. Mais les étrangers [...] qui n'arrivent pas à la maîtriser, mais qui doivent, eux aussi, garder *leur purée de manioc ou de pâte* dans leur ventre, pendant des mois, eux, bouchent leur « *trou d'en bas* » avec du bitume *qu'ils enfoncent comme un suppositoire*. Ceux qui veulent se débarrasser de leurs *purées* transformées en *matière de vidange* entrent dans la savane et se cachent dans les hautes herbes pour être à l'abri [...] [nous soulignons]<sup>1561</sup>.

En convoquant avec autant d'insistance l'élément scatologique, le narrateur semble prendre plaisir à porter l'attention sur ce qui relève du bas. Le ton drolatique, la narration réaliste riche en expressions et comparaisons insolites, le souci du détail renforcent l'aspect repoussant de la scène. Le climax est atteint lorsque le narrateur se met à raconter avec détail la phase d'expulsion. Comme on peut le voir, l'auteur lie le temps de guerre à une « *fécalisation* »<sup>1562</sup> des corps et de la vie. Au point de gêner sa lecture qui porte déjà le poids de l'absurde et de la démesure.

*Johnny Chien Méchant*, dévoile lui aussi une société du roman contaminé par les éléments du bas corporel et la mise en scène d'un univers « fécalisé », mais leur inscription est différente. Contrairement aux écrivains évoqués plus haut, Dongala ne montre pas le corps scatologique, toutefois, il met au service de son narrateur éponyme et de ses acolytes tout un bagage langagier ordurier composé d'expressions et de mots liés aux matières fécales et au bas corporel. Parmi les plus récurrents, signalons les termes « merde », « fesses », « cul » et « couillons ». Et du côté des expressions, l'extrait suivant où l'on voit Johnny et son supérieur, Giap, propose un bel échantillon et illustre la carnavalisation du texte :

---

<sup>1561</sup> *Ibid.*, 41.

<sup>1562</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 253.

Cet *enfoiré* de Giap [...] se met à m'engueuler comme si j'étais une *crotte de bique*. « *Espèce de tire-au-cul*, magne-toi, tu crois qu'on va dormir ici ? » Il a hurlé, en me regardant avec ses yeux de hibou malfaisant. J'ai eu envie de lui *tirer une balle au cul* mais j'ai seulement murmuré à voix basse : « *connard*. » Cet homme n'avait pas seulement des yeux de hibou, il avait aussi des yeux de chouette [...] « Tu as dit quelque chose ? a-t-il hurlé encore plus fort. « Non, chef » [...] « Ah bon, sinon j'aurais t'envoyer te faire brouter, *Gazon de mes fesses*. » [nous soulignons]<sup>1563</sup>.

Comme on peut le voir, le topos de la provocation (vulgarité, grossièreté, scatologie, déchet) abonde dans le récit de Johnny. Il est en opposition au discours sobre, grave et tragique de Laokolé, la seconde narratrice autodiégétique. Et la tonalité comique qui accompagne le discours ordurier ne fait qu'accroître l'atmosphère de violence et de chaos qu'engendre la prolifération des éléments de l'abject.

En restant attentif au traitement du thème fécal, intéressons-nous à présent aux textes qui ont convoqué ce motif mais en utilisant une écriture sobre au ton grave.

### 9.2.2. Univers cloaques et expériences de l'horreur

Mentionnons d'abord l'univers romanesque de *Mon amour l'autre* de Danaï qui comporte des passages saisissants et perturbants. Ceux-ci, chargés d'images de déjections en tout genre, révèlent une « fécalisation » de la vie des personnages, de leur corps et de leur environnement. À titre d'exemple, rappelons l'association permanente de l'espace carcéral de Broudzail (où a séjourné le narrateur-protagoniste) à la saleté et aux excréments :

[Broudzail,] [t]ant d'histoires laissées derrière soi comme les eaux de ces parias aux rêves de *pestilence et d'asticots*, à la *fureur de pipi et de caca* ; l'histoire de ces souffreux s'abreuvant à ce *caniveau au ventre ouvert dans lequel coule toute la souillure du monde* [nous soulignons]<sup>1564</sup>.

À l'évidence, le ton comique du grotesque bakhtinien n'y est plus. Le lecteur est ici amené à « regarder » des univers plus angoissants. Les images abjectes foisonnent, notamment dans la scène de la mise en isolation du narrateur. Le lieu où il est conduit de force récupère surtout les déchets corporels des prisonniers. Avec une plume qui, de toute l'évidence, cherche à remuer le lecteur, le narrateur propose une description rapprochée et vive du cloaque :

<sup>1563</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 51.

<sup>1564</sup> OUAGA-BALLÉ, Danaï, *Mon amour l'autre*, op. cit., p. 14.

Cette eau saumâtre qui semble à la fois dormir d'un œil et rire ironiquement au ciel est un mélange composite et explosif de déchets de toutes sortes. Sous cette couche épaisse de larves de mouches et de moustiques, on peut lire le récit des morts de Boudzrail ; avec la souillure des eaux usées, on peut peindre à fresque la souffrance de ces yeux hagards qui ont oublié l'éclat du soleil [nous soulignons]<sup>1565</sup>.

Plus loin, le tableau scatologique dérange davantage :

À bout de bras et de jambes, à coups d'injures et de jurons, je fus trimbalé, balancé comme une balle de rugby jusqu'au caniveau. J'atterris sur les fesses dans cette bouillie d'excréments et d'urine. [...] Je tentais de sortir mais mes efforts furent vains. [...] Le lendemain, je fus réveillé très tôt par une coulée fraîche. Dans la lueur blafarde du matin, je distinguais vaguement [...], une forme imposante au phallus impressionnant, une bouche d'égout qui déversait sur moi sans pudeur et vergogne un liquide infect. [...] Elle me tendit la main comme pour m'aider à sortir de ce trou à merde, puis [...] me lâcha. Je me retrouvai encore une fois sur les fesses dans cette boue immonde [nous soulignons]<sup>1566</sup>.

Le champ lexical qui est lié aux éléments de l'abject est dense (« souillure », « eaux usées », « fesses », « égout », « liquide infect », « merde », « boue immonde »). Outre la mise en avant des éléments de l'abject, le recours à une écriture descriptive vivide (« couche épaisse de larves de mouches et de moustiques », « bouillie d'excréments et d'urine », etc.) contribue à accentuer la dimension horrible de la scène. En inscrivant l'excrément dans son récit de manière aussi envahissante, le narrateur transmet indirectement une vision des plus pessimistes, de la vie humaine ramenée au statut de déchet.

Dans un même style composant des mises en scène ambiguës où la fascination est encline à se heurter à une sensation de répulsion pendant la lecture, on retrouve *Tarmac des hirondelles* de Yémy. Le sentiment de désagrégation permanent du monde que dégage le roman ne pourrait être plus fortement exprimé que par la figuration des espaces de vie contaminés par les immondices. On observe ainsi une dénonciation de l'expérience guerrière par une « fécalisation » de l'espace, de la parole et des personnages romanesques :

*Bouchers en décomposition ! En avant les crasses, c'est bientôt le Premier Relais. Allez ! Allez ! Larves crasseuses !*  
Hé attends ! Tends ta gueule [...]. Ptuah ! Fais couler mon crachat jusqu'à la dernière ordure. Partage. *Harrrgh...Harrrgh ptuah ! Ça pue*, hein, « caporal » Mobutu ? Normal, c'est de la glaire de nègre nauséux ! Crapaud, va !  
En avant !

---

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1566</sup> *Ibid.*, p. 57.

C'est cela même, c'est fort outré ! [Nous soulignons]<sup>1567</sup>

Ce court extrait illustre l'écriture outrancière qui repose sur l'abject. On voit aussi l'emploi des onomatopées, d'une esthétique fragmentaire par le biais de phrases courtes ponctuées par des exclamations et un langage familier, et ordurier. Dans un même temps, prenons l'exemple du traitement du thème des enfants-soldats. Ce sujet majeur du roman est abordé en ayant recours à des images fortes qui privilégient une vision repoussante de l'espace corporel de l'enfant-soldat. En tant que corps abusé et torturé, celui-ci est assimilé à tout ce qui relève de la souillure et de l'abject comme nous pouvons le voir dans l'extrait suivant :

Là, qui de gaz putrides était gonflé, un rat gisait. Je le passai en me retenant de respirer ses miasmes. *J'avais déjà dû manger trop de choses dans le même état. [...]. Ptuah ! Chronique amertume buccale. Le goût de ma salive corrompue. Ptuah ! Amertume buccale de mon estomac dérangé, remonté. La rage de mes couilles* [Nous soulignons]<sup>1568</sup>

Le jeune narrateur est conscient de l'état de déchet auquel lui et ses compagnons de route sont réduits. Leur rencontre mystique avec l'Oiseau propitiatoire<sup>1569</sup> constitue un temps fort qui révèle la conscience aiguë qu'a le jeune narrateur de sa condition de corps-ordure voué à la peste qu'il rejette avec ardeur :

Quelque chose dans sa beauté et sa grandeur finissait par nous exaspérer. Et la rage nous gagnait contre lui. [...] Nous sentions soudain trop laids pour endurer sa beauté. Le *rectum* s'affolait et alors *l'anus nous démangeait de chier dessus*. Le ramener à notre niveau, en réalité. Nous étions devenus laids d'avoir trop laissé ceux que nous trouvions beaux nous engluer de leurs *déjections*. La haine nous ouvrait sa cage et nous la refermions de l'intérieur<sup>1570</sup> [nous soulignons].

La conviction de n'être que des corps souillés dans un espace où l'immonde s'est érigé en norme, imprègne le discours du narrateur<sup>1571</sup>. Et ce dernier, ne fait pas dans la demi-mesure lorsqu'il s'agit de traduire l'abjection qui l'entoure :

[I] nous arrivait fréquemment d'avoir envie d'aller à la selle et de n'expulser pour tout excrément qu'une *boule de vers agglutinés et se tortillant*. Parfois, redoutant cette délivrance qui nous emplissait de frissons de dégoût, nous préférions carrément nous

<sup>1567</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p. 25.

<sup>1568</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>1569</sup> Les rencontres « mystiques » du narrateur avec cet animal étrange d'une éclatante beauté sont régulières. Elles sont le fruit de ses hallucinations sous les effets aliénants de la drogue que lui et ses compagnons de groupe consomment quotidiennement.

<sup>1570</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>1571</sup> A ce propos, voir les pages 42, 47, 66, 80, etc.



retenir. Mais alors la nausée nous prenait et, ô répulsion, *nous vomissions des vers en reptation*, écoeurés jusqu'à l'étranglement [Nous soulignons]<sup>1572</sup>.

Les détails scabreux sont évoqués de façon vive et l'écriture poétique intensifie le sentiment d'effroi car l'abject qui est esthétisé bouscule davantage que lorsqu'il est présenté sans artifice discursif. L'entrechoquement de l'abject et du beau à travers l'esthétisation d'un discours axé sur la laideur et la violence extrême engendre donc un profond malaise. La dimension poétique du texte est alors à lire comme un facteur majeur dans le renforcement et la spectacularisation de l'horreur. Ce procédé se voit notamment dans le recueil de courtes fictions de Raharimanana, *Rêves sous le linceul*, mais aussi dans le roman de Sehene, *Le feu sous la soutane*.

Dans *Rêves sous le linceul*, l'écriture consacrée au génocide des Rwandais tutsis est imbibée d'excréments et d'immondices. L'auteur se plaît à les mettre en scène par le biais d'images captivantes. Là encore, le corps et la vie sont ramenés à l'état de déchets. Le passage suivant qui rapproche la boue et « une chair en bouillie » illustre notre point :

On se sent bien ici. Une boue où s'engouent mille balles de fous. Une boue où s'engoue une chair en bouillie. Une boue. Un char en furie. Les chenilles. Les chenilles!... Qui traversent sanglantes les crues de mouches<sup>1573</sup>.

En ayant recours à une écriture poétisée composée de visions d'horreur, à un style fragmentaire et en répétant les termes « une boue », « chenilles » et l'assonance du phonème [u] (dans « boue », « fou », « engoue », bouillie », et « mouches »), l'auteur rend la scène macabre plus vivide. Il y a une évidente intention de choquer en optant pour une mise en scène spectaculaire du corps mort. Le recueil comprend bien d'autres descriptions similaires. Prenons, par exemple, la fiction intitulée « Le canapé (Retour en terre opulente) », où l'on retrouve, à quelques détails près, les mêmes logiques de représentation du cadavre :

Extrait 1 :

Des mouches et des mouches. Des morceaux de tripes mâchées. Des cartouches ratatinées et des bouts de cigarettes tout fumants encore. Souillé, je m'extrais du canapé. Je marche. Je marche. J'aurai parcouru toutes les savanes, j'aurai enjambé tous les

---

<sup>1572</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>1573</sup> RAHARIMANANA, Jean-Luc, « Le canapé », in *Rêves sous le linceul*, *op. cit.*, p. 16.

charniers. Des terres de mouches aux terres des charognes. Des terres d'oubli aux terres des purifications...<sup>1574</sup>.

Extrait 2 :

Des enfants soulèvent des corps et leurs mains sont baignées de sang purulent. Ils essuient leurs larmes et dans leurs gestes se souillent les joues. Des trainées de morve qu'entachent de longs filets de sang noir, vert, salé, acide...<sup>1575</sup>

Des exemples de ce genre abondent chez Raharimanana qui reconstruit l'univers génocidaire essentiellement à partir d'une mise en scène des corps déchiquetés et qui semblerait vouloir faire écho aux massacres de 1994. Nous y reviendrons, mais auparavant tentons de comprendre la portée symbolique des déchets et des déjections dans les différents textes examinés dans cette première sous-partie.

\*\*\*\*

Comme les extraits l'ont démontré, tout ce qui est lié au bas corporel ou à l'abject occupe une place centrale dans nos fictions, notamment l'élément scatologique. Que révèle cette inscription du bas corporel et de l'abject dans l'écriture qui est consacrée à l'expérience guerrière ? À quoi renvoie l'excrément et que symbolise-t-il dans le domaine artistique ? Que dire des corps-déchets qui inondent nos textes de leurs excréments ? Comment lire leur inscription, en particulier lorsque le rire ou une tonalité légère les accompagne ? Doit-on y voir un acte d'« irrévérence »<sup>1576</sup> ? La « fécalisation » de l'espace textuel qui dérange et choque traduit-elle uniquement une provocation outrancière délibérée ?

---

<sup>1574</sup> *Ibid.*, « *Le canapé (Retour en terre opulente)* », p. 82.

<sup>1575</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1576</sup> Sur l'« irrévérence » et la dégradation qui feraient désormais partie de la culture occidentale, voir l'article de Paul Ardenne « Irrévérence et dégradation », in GAGNEBIN, Murielle ; MILLY, Julien (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2006, pp. 56-68.

### 9.2.3. Écrire la guerre « par le bas » : observations générales

Selon Ardenne « les excréments sont associés à la dégradation physique comme morale »<sup>1577</sup>. Son ouvrage (*Extrême*) qui propose une réflexion sur le traitement de la matière fécale dans l'art et les pratiques contemporaines, offre une lecture intéressante de l'élément scatologique dont nous rappelons quelques aspects. Le fécal qui est le déchet du corps humain est « *inassimilable* » ; il répugne « parce que réputé sale, parce qu'en état de proximité avec l'immonde – 'l'immonde', 'ce qui n'est pas propre [...], ce qui est impur' [...] et tire en conséquence vers le démoniaque »<sup>1578</sup>. Il rapporte la réalité à la nature indistincte de la déjection. L'humain associé au fécal, « finit comme « rejet » : ce que nous mangeons ; notre corps même que la mort transforme en viande décomposée »<sup>1579</sup>. Exposé de la sorte dans le domaine artistique, le critique note que l'univers « fécalisé » dénote le triomphe de la nature-cloaque, de l'être-fange<sup>1580</sup>, mais aussi, celui de la pourriture et de la décomposition qui renvoient à la mort. Ainsi, l'élément scatologique rappelle à l'homme son état éphémère ; il n'est qu'un « corps-canal » soutient Ardenne :

Le traitement symbolique de l'humain qui est ramené à ses déjections valide le transit, l'« être boyau », le « corps canal ». Le corps est moins un être construit, clos et achevé qu'une structure biologique que traversent mécaniquement de multiples matières, de l'aliment à l'excrément<sup>1581</sup>.

C'est parce qu'il révèle ce qu'il y a de plus vil dans l'humain, c'est-à-dire « l'ordure » qui le compose, et parce qu'il renvoie à « l'homme déchu »<sup>1582</sup> que l'excrément dérange. En conséquence, la matière fécale (et tout ce qui se rapporte de loin ou de près à elle - autres excréments corporels, saleté, pourriture -) tend à être systématiquement écartée et reléguée dans la catégorie de l'immonde. Cette perception négative fait du thème fécal un sujet « encore proche du tabou » qui est souvent évité<sup>1583</sup>. En considérant les observations faites, le thème de la « fécalisation » de la vie, du corps humain et du monde dans nos textes s'avère foncièrement négatif. Trois lectures sont à faire ici selon notre opinion.

---

<sup>1577</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, pp. 255-256.

<sup>1578</sup> *Ibid.*, pp. 254-255.

<sup>1579</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>1580</sup> *Ibid.*

<sup>1581</sup> ARDENNE, Paul (2006b), *op. cit.*, p. 63.

<sup>1582</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>1583</sup> *Ibid.*, p. 252

Tout d'abord, il y a une volonté apparente de la part des auteurs de confondre l'humain avec le déchet, c'est-à-dire, de le rabaisser en le ramenant au niveau des matières fécales. Il s'agit d'une dégradation brutale qui s'explique par son avilissement et sa déshumanisation en période de guerre comme nos œuvres l'illustrent fort bien<sup>1584</sup>. L'association des personnages et de leur univers à l'excrément est un moyen d'illustrer de façon forte la « fécalisation » de la vie, entendue comme la décomposition, voire la destruction de la vie qui s'opère pendant la guerre. Le lien entre la déchéance humaine et l'excrément est par ailleurs souligné par Ardenne dans ses observations sur le jeu des artistes contemporains avec le fécal dans la culture occidentale :

La dévotion élargie des artistes pour l'excrément n'est pas sans symboliser aussi le déclin de l'humanisme, déclin enregistré par la culture occidentale au sortir des deux guerres mondiales, d'Hiroshima et d'Auschwitz compris comme machine à mort industrielle vouée, *anus mundi*, à dévorer puis à chier des hommes.<sup>1585</sup>

Le traitement du fécal dans le domaine de l'art exprime donc souvent la chute de l'humain. Ainsi, dit le chercheur, il y a une l'analogie « implicite entre la merde [...] et « l'humanité [...] bafouée et humiliée, humanité traitée en somme, vulgairement dit 'comme une merde', tout respect dû au sujet révoqué »<sup>1586</sup>.

L'association du scatologique aux violences guerrières devient aussi pertinente si nous nous appuyons sur les travaux de Kristeva. Selon la psychanalyste, les excréments représentent une menace externe qu'il s'agit d'abjecter, car le « moi » est mis en danger par le « non-moi » ; la société par son « dehors » et « la vie par la mort »<sup>1587</sup>. En ce sens, les corps humains se débarrassant de leurs immondices et les univers qui évoquent un gigantesque orifice humain expulsant des excréments sont directement liés aux événements. C'est sous la menace de la mort brutale et massive qui a fait irruption dans leur quotidien et chamboulant leur existence et leurs repères que les personnages voient leurs corps se dérégler et être transformés en des corps-déchets. Les spectacles scatologiques

<sup>1584</sup> Outre nos textes de fictions, la vision de l'homme déchu est, par exemple, particulièrement palpable dans les témoignages sidérants des récits de vie de Jean Hatzfeld qui décrivent comment l'individu, durant les massacres, n'était qu'un déchet : le bourreau révélait sa dimension immonde et abjecte par ses atrocités alors que le Tutsi était considéré comme une chose abjecte à éliminer, ou plus précisément, à « couper ». Cf. p.ex. : « Fulgence [Hutu] : On devenait de plus en plus méchants, de plus en plus calmes, de plus en plus saignants. Mais on ne voyait pas qu'on devenait de plus en plus tueurs. Plus on coupait, plus ça nous devenait naïf de couper. Pour un petit nombre, ça devenait régaland, si je puis dire », HATZFELD, Jean (2003), *op. cit.*, p. 57.

<sup>1585</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>1586</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>1587</sup> KRISTEVA, Julia, *op. cit.*, p. 86.

semblent rappeler la futilité de l'existence, le chaos et la mort qui pèsent sur ces sociétés en guerre<sup>1588</sup>. Et le ton ludique, léger et/ou comique qui accompagne certains textes ne fragilise pas la dimension dénonciatrice et cathartique de l'écriture excrémentielle, bien au contraire.

Ce point nous conduit maintenant à aborder les spectacles scatologiques comiques (voir les extraits cités dans la première sous-partie « Spectacles grotesques du corps en guerre »). Dans les textes de Zanzala, de Kodja-Ramata, de Dongala, mais surtout dans celui de Kourouma, les scènes scatologiques amusent tout en suscitant un sentiment d'abjection. L'écriture du « bas corporel » et les passages cités révèlent surtout la dimension ouverte et inachevée du corps grotesque « qui franchit ses limites »<sup>1589</sup>, ici, en laissant la violence pénétrer et dérégler la vie et le corps. Le ballet comique du bas corporel qui se joue sous les yeux du lecteur crée un sentiment d'étrangeté, de dégoût et « d'exclusion hors de l'univers organisé, pour s'achever dans une expérience de vide et du néant »<sup>1590</sup>. Mais, n'est-ce pas précisément cette pointe comique intégrée dans le discours liée à l'horrible qui libère l'humain de ses pires appréhensions et tensions ? N'y a-t-il pas là une tentative de montrer l'horreur que l'individu évite de regarder habituellement ? En conservant une dimension comique, les spectacles scatologiques, en dépit de leur monstruosité, permettent à l'écrivain, mais aussi au lecteur, de s'affranchir d'un trop-plein d'horreurs. Cependant, outre sa dimension cathartique (telle que nous l'illustrons dans notre chapitre sur le grotesque), l'écriture du joyeux grotesque de Bakhtine se veut destructrice à travers les rires qu'elle déclenche. C'est tout le corps qui est « précipité vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue »<sup>1591</sup>. Les univers carnavalesques de nos écrivains peuvent donc être interprétés comme l'anéantissement et l'ensevelissement symbolique d'une humanité déchirée par des folies meurtrières. Mais cette mise à mort, selon Bakhtine, est une étape nécessaire pour « redonner le jour ensuite, mieux et plus »<sup>1592</sup>. En conséquence, l'écriture provocatrice des auteurs serait alors plus qu'une simple posture subversive. Sa dimension radicale et excessive contiendrait potentiellement une visée régénératrice qui permettrait de lire dans le chaos, la perspective, ou du moins l'illusion, d'une liberté temporaire retrouvée au moyen de l'art.

---

<sup>1588</sup> Mais, il s'agit de ne pas perdre de vue que c'est aussi un langage propre à l'enfance et l'adolescence.

<sup>1589</sup> BAKHTINE, Mikhail (1970), *op. cit.*, p. 34.

<sup>1590</sup> IEHL, Dominique, *op. cit.*, p. 13.

<sup>1591</sup> BAKHTINE, Mikhail (1970), *op. cit.*, p. 30.

<sup>1592</sup> *Ibid.*

Enfin, en interprétant les excréments comme un signe d'abondance, leur présence envahissante pourrait être lue comme le signe d'un refus du modéré en faveur d'attitudes dionysiaques – qui, selon Maffesoli, sont à lire comme un mode d'expression contre l'angoisse du temps présent. En anéantissant toute idée de mesure et de stabilité, l'écriture scatologique suggère l'impossibilité de toute notion d'équilibre et d'ordre. Seuls alors subsistent la démesure et le chaos qui évoquent surtout une énergie pure rebelle et violente. Dans cette optique, l'écriture excrémentielle est à interpréter comme une parole contestatrice et destructrice tout comme l'entend la perspective psychanalytique qui renvoie l'évacuation au plaisir de la destruction. Pour Jacques Chevrier, le discours scatologique qui est omniprésent chez Kourouma est « assimilable à une sécrétion, une expulsion non-toujours parfaitement contrôlée, c'est-à-dire une logorrhée, au sens où l'on dit diarrhée... »<sup>1593</sup>. Autrement dit, la parole excrémentielle est une provocation délibérée et déchaînée. Dire la guerre par le biais du corps-déchets qui répugne révèle donc une volonté de choquer, de bousculer les codes établis. L'écriture scatologique dans nos fictions s'apparente ainsi à une parole non contenue devant le chaos ambiant. Notre constat trouve une validité dans la pensée Ardenne qui soutient que l'art fécal est un agent perturbateur. Avec nos textes à l'appui, nous ne pouvons que partager son idée que la convocation de l'excrément dans le domaine artistique est à lire comme un acte de désordre, de provocation et de violence<sup>1594</sup>.

En résumé, outre l'état de dérèglement et d'angoisse qu'il donne à lire, l'élément excrémentiel est symbolique d'une double violence : celle de la guerre comme corps étranger, corps-abject qui menace l'individu et sa société et celle de l'écrivain qui expulse avec violence son désarroi. Sans aucun doute, de tels spectacles, en dépit des ambiguïtés et controverses qu'ils soulèvent (ou justement à cause d'elles), incitent à réfléchir sur la déchéance de l'humain.

\*\*\*\*\*

---

<sup>1593</sup> CHEVRIER, Jacques, *op.cit.*, p. 254.

<sup>1594</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 267.

### 9.3. L'horreur révélée, l'horreur exhibée : malaise dans le texte de guerre

D'une manière générale, les textes traitant des conflits s'illustrent par une inflation de la violence tant au niveau des phénomènes retranscrits qu'au niveau du discours qui les met en scène. Les artifices scripturaires abondent et certains écrivains usent, voire abusent d'images fortes dans leur démonstration de l'horreur comme nous le verrons à travers la figure du corps. Celui-ci dans le texte de guerre devient le lieu par excellence de l'inscription de la violence extrême.

*Traité de la violence* de Sofsky rappelle le rôle central du corps dans la guerre tout en soulignant son double aspect. Ainsi, le corps est à la fois l'objet et le sujet de la violence : s'il « sert d'instrument à la violence », « c'est lui que l'arme doit atteindre » parce que l'espace corporel est la cible ultime de la violence<sup>1595</sup>. C'est « dans son corps que l'homme est soumis à la violence, dans ses os, ses organes, dans le tissu de sa chair [...qu'il] est victime de la violence parce qu'il est corps »<sup>1596</sup> déclare Sofsky. Toute la logique du combat et du massacre repose sur le contrôle corporel de l'ennemi (l'Autre) et sa manipulation par la torture ou la mise à mort. L'écrivain qui se présente comme un témoin tiers souhaite donc porter cette histoire de douleur dans l'espace public, mais aussi politique. En ce sens, au-delà de l'intention de produire une écriture qui « joue sur les cordes de la cruauté et du voyeurisme »<sup>1597</sup>, il s'agit (dans un premier temps) de voir dans la peinture des scènes sanglantes, une volonté de rendre compte et de témoigner des logiques destructrices et des processus de déshumanisation. En ce sens, la description des atrocités doit être interprétée comme une tentative d'informer et de sensibiliser en donnant une forme et une épaisseur aux phénomènes de violence extrême qui sont difficilement imaginables pour celui qui ne les a pas vécus ou vus. Peindre l'expérience guerrière « au ras du sol » s'avère, cependant, une entreprise courageuse lorsqu'on sait qu'il s'agit de sujets délicats qui connaissent en général un évitement et un « refus compréhensible de s'y attarder, donc de les penser »<sup>1598</sup> sauf,

---

<sup>1595</sup> SOFSKY, Wolfgang (1998), *op. cit.*, p. 31.

<sup>1596</sup> *Ibid.*

<sup>1597</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 22.

<sup>1598</sup> *Ibid.*, p. 22.

peut-être, dans les contextes où leur exploitation serait conduite selon des visées mercantiles.

Cette partie proposera alors d'analyser la représentation de la violence extrême en prenant appui notamment sur les textes de Raharimanana (*Rêves sous le linceul*), de Ndjekery (*Sang de kola*), de Kourouma (*Allah n'est pas obligé*), d'Ilboudo (*Murekatete*), de Waberi (*Moisson de crânes* et *Transit*), de Dongala (*Johnny Chien Méchant*), de Sehene (*Le feu sous la soutane*), de Yémy (*Tarmac des hirondelles*) et de Ngandu (*En suivant le sentier sous les palmiers*). Nous nous focalisons ainsi sur la mise en scène du corps dans la guerre où celui-ci est d'abord un espace meurtri. L'image du corps mutilé et en état de dégénérescence domine, mais on observe que des écrivains se sont aussi intéressés au corps lié au sexe.

Dans l'ensemble, la représentation du corps en guerre dans nos textes littéraires révèle deux tendances. La première est axée sur une apparente retranscription violente de la cruauté dans son horreur brute. Précisons qu'il n'y a pas ici d'approche strictement sensationnaliste. Autrement dit, l'écriture des violences dans textes figurant dans cette catégorie choque, voire sidère, mais ce n'est pas sa visée première, car elle cherche à provoquer une réflexion sur les atrocités. Si provocation il y a, celle-ci n'est pas gratuite et n'est pas permanente. La seconde approche, en revanche, semble avant tout miser sur « le donner à voir et à ressentir ». L'auteur mise ici sur une écriture sensationnaliste. Autrement dit, sur ces éléments qui vont susciter un sentiment de dégoût et d'obscénité. Cette approche qui exploite une écriture avant tout spectaculaire semble être le résultat d'une conscience submergée par les atrocités et la fascination morbide qu'elles exercent. L'écriture maximaliste ou « pornographique » de la violence repose essentiellement sur le « donner à voir et à ressentir ». Elle amplifie, colore, esthétise et exhibe l'horreur avec complaisance et ce faisant, elle est susceptible d'entraîner un regard uniquement contemplatif et non critique.

Dans ce contexte, nous verrons donc que le lecteur, qui est à la fois fasciné et répugné, est contraint de participer à l'acte de voyeurisme du narrateur. Si les notions de l'horreur et de l'abject caractérisent les deux approches, celle de l'obscène nous sera utile pour approcher la représentation maximaliste qui concerne une partie importante des descriptions liées aux violences extrêmes, y compris chez les auteurs qui ont su dans l'ensemble mettre une distance entre eux et les faits. Mais avant d'examiner ces écritures



radicales, observons les extraits qui, en dépit de leur violence, ont su, selon nous, plus ou moins contourner le piège d'une écriture strictement sensationnaliste grâce à l'insertion d'un discours critique ou didactique imposant.

### **9.3.1. La violence extrême décrite « au ras du sol » : pistes de réflexion pour l'œuvre littéraire**

Si les extraits que nous citons ici semblent figurer davantage dans la catégorie d'écriture dite de l'abject, cela ne signifie pas pour autant que les défis que pose la mise en récit de la violence extrême ont été aisément relevés par nos auteurs. L'ensemble de nos textes caractérisés par les écritures de l'extrême comporte, en effet, des passages où le discours se révèle être à la limite du passionnel. Le défi qui consiste à ne pas se laisser submerger par un trop d'affects susceptible d'entraîner une écriture pornographique de la violence se pose également pour l'artiste, bien qu'il ne soit pas tenu de produire une écriture « neutre », objective et factuelle (comme c'est le cas du chercheur). Mais c'est peut-être précisément parce que son approche jouit d'une extrême liberté que la tâche s'avère d'autant plus compliquée. Effectivement, si l'absence de contraintes permet d'imaginer approcher plus facilement la violence extrême, il n'en demeure pas moins que dans les faits, cette tâche est plus complexe.

L'écrivain tiers qui désire montrer les atrocités dans une perspective de conscientisation (ce qui est le cas de nos auteurs) fait face à un certain nombre d'obstacles et de questions sensibles. Premièrement, il doit trouver la bonne distance critique avec l'objet de la violence guerrière. Deuxièmement, la question du savoir quoi montrer (peut-on ou doit-on tout montrer ?) semble s'imposer davantage à lui, car il n'a pas une expérience directe avec les événements. A cela s'ajoute surtout la question de la représentation de ce qui relève de l'abject. Comment mettre en scène les victimes torturées, les cadavres, les scènes de viol sans heurter la sensibilité du lecteur et celle des victimes ? Et comment éviter toute approche non passionnelle et non excessive ? Compte tenu de la large palette de possibilités qui s'offre à lui, la question de la gestion de sa liberté d'écriture semble se poser dans le contexte particulier de la représentation des violences extrêmes. Si la voie de la fiction apparaît, en effet, comme étant illimitée et est efficace pour dire avec puissance la douleur et la cruauté, que doit-on penser d'un usage qui consisterait à utiliser sans limite la grande liberté de création qu'elle offre, au risque de heurter une partie du lectorat ? Une

telle éventualité ne demanderait-elle pas à placer la notion de responsabilité au cœur de la création ? Du moins, dans le contexte précis de la mise en récit de l'événement traumatique relevant d'un passé proche. Ne faudrait-il pas, de ce fait, relativiser l'infinie liberté de création qu'a l'écrivain ? La liberté de création, ici, n'est-elle pas, en vérité, circonscrite par un ensemble de contraintes invisibles ? Tout d'abord, il y a l'expérience de l'horreur qui marque et influence, consciemment ou pas, l'écriture de l'auteur si aucune distance critique n'est établie. Viennent ensuite les questions d'ordre philosophique et éthique, les bienséances, les attentes du lecteur et celle de l'édition dont les prescriptions sont souvent étroitement en lien avec des logiques de rentabilité.

Il est nécessaire de souligner, ici, que le problème principal auquel nos auteurs sont confrontés est la violence extrême elle-même, cet objet insaisissable à approcher. L'écrivain qui veut dire l'horreur sans s'associer à une écriture sensationnaliste et voyeuriste évolue donc sur une corde raide et fragile où il doit, en permanence, trouver un juste équilibre (tant dans sa distance avec l'objet à figurer qu'avec la mise en récit). Et cet équilibre, s'il est atteint, semble cependant précaire, car il est constamment menacé par l'effet de sidération qui anesthésie le regard critique et incite davantage à des postures et des solutions extrêmes – y compris lorsque l'écrivain approche l'objet de façon indirecte<sup>1599</sup>. En submergeant d'affects forts l'individu qui est confronté à la violence, l'expérience de l'horreur tend à entraîner comme un engourdissement du regard critique ou une « suspension des facultés intellectuelles » pour reprendre les propos de Sémelin<sup>1600</sup>. Et c'est cet effet de sidération qui tend à entraîner une écriture-choc, y compris chez les auteurs qui ne souhaitent pas la produire.

De ce fait, comment évite-t-on le piège d'une écriture strictement sensationnaliste ? A l'évidence, une prise de distance et l'élaboration d'un discours critique permet de s'enfermer dans une écriture sanglante. Les nombreuses descriptions dans les fictions d'Ilboudo, de Sehene, Yémy et de Ngandu, illustrent cette écriture extrême qui montre les logiques destructrices sans toutefois être des textes obscènes. Il y a certes une dimension sidérante et fascinante dans leurs représentations, mais elles donnent à voir l'horreur tout en véhiculant et développant un savoir et une réflexion profonde sur l'humain et la cruauté.

---

<sup>1599</sup> Sur ce point nous renvoyons à nos observations sur l'approche de la violence extrême dans le chapitre 7 « Des violences extrêmes aux écritures de l'extrême : contours d'une poétique de l'excès » et dans le chapitre 3 « La violence et son énonciation : constats, enjeux, théories ».

<sup>1600</sup> SÉMELIN, Jacques (2005), *op. cit.*, p. 343.

Cette volonté de transmettre une connaissance et de susciter des interrogations est clairement mise en avant dans les romans par le biais de pensées et de questionnements venant soit du narrateur ou des personnages. Une telle dimension à la fois didactique que philosophique et éthique peut aussi se révéler autrement, mais soulignons surtout qu'elle est omniprésente chez les auteurs cités. D'autres « écrans » au sensationnalisme sont à relever. Nous songeons, par exemple, au recours à une tonalité sombre et grave comme dans *Murekatete* ou *En suivant le sentier sous les palmiers*, mais aussi à un registre soutenu à la place d'un langage vulgaire et familier comme c'est le cas dans le récit de Johnny ou dans les deux romans de Kourouma. A cela, on songe aussi à la longueur des descriptions (trois lignes, 1 paragraphe, deux pages ?) : plus elles s'étendent, plus élevé est le risque d'une écriture esthétisant l'acte de cruauté et l'expérience de douleur. Bien d'autres stratégies sont adoptées pour atténuer la tension après une scène violente. On songe, par exemple, à l'intégration d'un discours informatif, critique, symbolique ou par un changement brusque de sujet, etc. De telles manœuvres tempèrent la brutale décharge émotionnelle que peuvent déclencher les descriptions tout en maintenant un équilibre entre le « donner à voir » et le « faire réfléchir ». Ainsi, en établissant une certaine distance (tant pour l'auteur que pour le lecteur) avec l'horreur, ces écrans préviennent le basculement total dans une écriture-choc qui tend à anesthésier le regard réflexif, bien que nous estimions que c'est souvent la cruauté elle-même qui sidère davantage que sa mise en scène.

Nous soulignons donc que la dimension horrible des descriptions s'explique aussi, voire surtout par le caractère terrifiant des phénomènes de violence extrême. Dans une telle circonstance, on peut être sceptique quant à une représentation qui ne serait pas violente ou extrême. Le texte ne-doit-il pas d'une certaine manière être « à la hauteur » des événements qu'il représente et « fidèle » à l'ampleur des faits ? Cela apparaît comme une évidence difficilement réfutable pour quiconque prétend reconstruire ces phénomènes dans une visée de conscientisation ou de témoignage. Dans cette optique, en raison du caractère extraordinaire des événements, l'on peut penser que le recours à des écritures excessives, donc spectaculaires, ne serait pas systématiquement à fustiger. Une écriture qui suscite l'effroi à cause des atrocités qu'elle expose froidement est-elle forcément obscène ? Dans un tel contexte, une approche violente ne saurait être prestement condamnée si la visée est de rendre compte des crises extrêmes. Sur ce point, nous Sémelin indique que la représentation de la violence extrême ne peut passer outre l'horreur qui la constitue précisément. Autrement dit, une écriture qui ne saurait imprimer « cet engouffrement dans

l'horreur »<sup>1601</sup> échouerait dans sa tentative de reconstruction des faits. Le chercheur souligne :

Le passage à l'acte, ne l'oublions pas, c'est aussi l'engouffrement dans l'horreur. C'est le choc brutal, atroce, de la violence contre les corps. Et donner une approche trop aseptisée constituerait une erreur. Une manière très conventionnelle d'écrire l'Histoire consiste à proposer des récits de batailles sous l'angle de l'épopée ou de la stratégie, sans vraiment en restituer le centre : la violence et ses atrocités<sup>1602</sup>.

Cette lecture s'applique-t-elle aussi pour la description dans le cadre littéraire ? L'écriture fictionnelle qui ne montre pas l'horreur échoue-t-elle à traduire les atrocités ? Le « plus » de la fiction réside dans sa capacité à pouvoir dire en empruntant des détours qui lui permettent, par exemple, d'énoncer l'abject en ayant recours à la métaphore, à une image, un symbole, à la figure de la synecdoque, etc. Ces voies alternatives évitent une confrontation directe avec l'horreur tout en parvenant à dire quelque chose sur elle. C'est le cas, par exemple, chez Efoui dont le roman (*Solo d'un revenant*) traite indirectement du drame rwandais. Mais tout auteur n'est pas tenu d'emprunter des détours. Et qu'en est-il de celui qui désire s'approcher de la violence extrême pour la décrire « au ras du sol » ? Peut-il épargner au lecteur l'ébranlement et le malaise de l'écriture explicite qui la décrit. Inévitablement, elle est brutale et son effet destructeur réside précisément dans l'horreur qu'elle a pu effleurer. Cette précision nous semble importante, car elle rappelle la complexité de la mise en récit de l'événement traumatique liés aux phénomènes de guerre et de violences de masse et permet de prévenir un regard trop simpliste et manichéen sur le texte qui donne à voir de manière réaliste et froide la destruction des corps comme nous le verrons par la suite.

#### 9.3.1.1.1. La « mise en scène » du corps meurtri

Dans un souci de clarté, rappelons tout d'abord que les extraits cités sont tous travaillés par une esthétique de l'extrême telle que nous l'avons définie dans le chapitre 7. En ce sens, tous se caractérisent par un discours excessif et violent visible à travers la crudité du langage, le souci du détail scabreux, la technique du gros plan, l'écriture fragmentaire et d'autres stratégies langagières qui seront abordées au fur et à mesure. Parallèlement, on peut observer l'exploitation d'une esthétique de la marge et de l'interdit avec l'omniprésence du topos de l'abject.

---

<sup>1601</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>1602</sup> *Ibid.*, p. 286.

Les analyses se feront à partir de *Rêves sous le linceul*, *Allah n'est pas obligé*, *Murekatete*, *Johnny Chien Méchant*, *Tarmac des hirondelles* et *En suivant le sentier sous les palmiers*, entre autres. Ces textes « donnent à voir » l'anéantissement du corps. Dans un premier temps, on examinera les œuvres de Raharimanana et de Kourouma qui mettent en avant des images fortes du corps violenté et du cadavre sous diverses formes : le viol, l'émasculatation, la mutilation, la décapitation, l'éventrement. Et dans un second temps, en considérant les éléments de notre analyse, nous proposons de situer les contours de la radicalisation du discours littéraire.

**a. Lecture croisée de *Rêves sous le linceul* et d'*Allah n'est pas obligé***

Dans « Le Canapé », Raharimanana traite du génocide des Rwandais tutsis à partir d'images hallucinantes relayées par la télévision et par le regard fasciné du narrateur assis dans son canapé. Les visions sidérantes de corps humains se succèdent dans un espace envahi par des déjections diverses. Le tableau que peint l'auteur est essentiellement composé d'images violentes de corps mutilés et de cadavres. Son narrateur enchaîne les clichés montrant tantôt « des membres qui volent », des corps écrabouillés et tantôt « [d'] immenses étendues de verdâtres cadavres » noyés dans l'amas « de pavés, de cailloux, de barres de fer et de sales chenilles »<sup>1603</sup>. Les recompositions spectaculaires de ce genre abondent dans ce texte bref de six pages qui condense des descriptions réalistes perturbantes afin d'illustrer le processus génocidaire qui vise précisément la destruction des corps. Nous y reviendrons.

De son côté, *Allah n'est pas obligé* illustre également une mise en écriture fascinante du corps massacré et du cadavre. Leurs descriptions s'illustrent par une large palette d'adjectifs qualificateurs et descriptifs. Prenons l'exemple de l'image récurrente des têtes mutilées qui sont tantôt décrites comme étant « égorgées », « écrasées », tantôt « amputées » et ainsi de suite. À côté, les passages exposant des cadavres ne manquent pas : « Kik retrouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées », « ils [les soldats] furent tous massacrés, tous tués, tous émasculés », « les enlevés étaient asexués et décapités »<sup>1604</sup>. Mentionnons la répétition de l'image des « crânes

---

<sup>1603</sup> RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, op. cit., pp. 16, 17, 19.

<sup>1604</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 96, 104, 70.

humains hissés sur des pieux »<sup>1605</sup>. Et précisons que le motif du cadavre est omniprésent pour rappeler l'état permanent de barbarie qui règne durant la guerre. Bien d'autres exemples de ce genre prouvant l'aspect central de la mise en scène des logiques de destruction chez Kourouma sont à relever dans le roman.

Raharimanana et Kourouma ne sont pas les seuls à investir leur texte d'un imaginaire guerrier imprégné d'actes de cruauté, d'autres auteurs ont aussi opté pour une démarche similaire. Quelques descriptions phares extraites d'une sélection de textes permettent d'en faire l'illustration. Nous ne proposerons pas d'analyse détaillée, car cela nous obligerait à répéter des traits déjà signalés et à faire les mêmes observations.

### **b. La cruauté exposée chez d'autres auteurs**

Dans un registre violent, *Murekatete*, d'Illboudo traite des massacres au Rwanda. Dans ce court roman, de nombreuses scènes sont consacrées à leurs descriptions<sup>1606</sup>. La sélection de passages ci-dessous illustre notre point.

C'est à travers ses cauchemars récurrents et maintes évoqués en détail que la narratrice raconte les actes de cruauté dont elle a été victime. Traumatisée par son expérience avec la mort qu'elle a vue de près, elle revoit ses tortionnaires répéter les mêmes actes de mutilation sur sa personne : sa tête est tranchée et elle roule dans le ravin. Bien qu'il s'agisse de cauchemars, les atrocités liées à son expérience traumatique sont scrupuleusement montrées et le malaise est inévitable :

Un pas de plus, et je tombais dans le ravin dont le fond se perdait dans l'opacité d'un nuage de fumée. Je m'arrêtai, et fis face à mes poursuivants. Armés de gourdins de pangas, de haches, de serpes, de sagaies, de barres de fer et de bien d'autres instruments. [...]  
Au moment où je sentis leur ombre sur moi, je fermai les yeux. *Toute peur m'avait quittée. J'étais maintenant pressée d'en finir.* Recroquevillée au bord du précipice, j'attendais le coup qui allait me fendre le crâne, celui qui allait me percer le flanc, celui qui allait détacher ma tête de mon corps. Je voyais déjà ma tête roulant vers l'abîme, et le flot de sang jaillissant du moignon sanguinolent qui m'avait servi de cou. J'entendais l'écho de ma propre voix sortant de ma tête tranchée qui répétait « *je l'ai échappé belle, je l'ai échappé belle !* ». À ce moment, je réalisai l'erreur de *ma tête tranchée qui n'en finissait pas de crier*

---

<sup>1605</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1606</sup> Voir les pages 37, 45, 51, 55, etc.

*sa joie en roulant au fond du ravin, et j'éclatai de rire. Un rire nerveux, saccadé, un rire lugubre [nous soulignons]<sup>1607</sup>.*

Observons la description du passage à l'acte. La tonalité est sombre comme monocorde, le discours est violent par les visions terribles convoquées (« je voyais ma tête roulant vers l'abîme ») et les détails scabreux s'enchaînent (« j'attendais le coup qui allait me fendre le crâne [...] ma tête du corps », « flot de sang jaillissant du moignon sanguinolent », etc.). En se focalisant sur le moment de la décapitation, notamment sur la vision de la tête sanglante qui roule en criant sa joie, le texte se révèle sa dimension provocatrice et subversive. Il force le lecteur à visualiser l'atroce. La description froide de la scène accentue l'horreur qui est aussi construite à l'aide d'un discours poétique et des figures de l'excès (en particulier l'hyperbole, la répétition, le style fragmentaire). Notons enfin l'insistance sur le rire sardonique qui scelle et décuple l'atmosphère angoissante qui semble envahie par une présence démoniaque.

Quelques pages plus loin, le lecteur est invité à revivre cette scène :

Ce ne fut pas ma tête qui fut tranchée la première cette nuit-là. Sous le regard approbateur de ses pairs, il commença par me trancher les membres au niveau des articulations, poignets, coudes, épaules, chevilles, genoux, hanches. Il procéda avec beaucoup de méthode, découpant exactement où il fallait pour déboîter, prenant tout son temps, levant souvent les yeux pour vérifier que je souffrais suffisamment. Mon cauchemar cette nuit-là dura une éternité [...]. Quand je fus enfin décapitée, ma tête n'eut plus la force de crier, ni de joie ni de douleur. Elle roula au fond du ravin dans un silence absolu<sup>1608</sup>.

Signalons simplement ici que la violence est ici renforcée par la mise en scène de l'acte de barbarie. La narratrice détaille placidement la méthodique mutilation de ses membres forçant le lecteur à assister à une mise à mort lente et des plus horribles. On est sensible à l'énumération des parties amputées (« poignets, coudes, épaules, chevilles, etc. ») qui donne une force quantitative à la dénonciation de la barbarie humaine et crée un effet de trop-plein. Les longues phrases composées de segments simplement juxtaposés laissent ressentir l'angoisse de la narratrice. La parcellisation appliquée du corps qui est décrite sur un ton essentiellement plat et impassible a pour effet, ici, d'accroître l'atmosphère de violence.

Le passage ci-après donne à voir selon la même logique extrémiste :

<sup>1607</sup> ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, op. cit., p. 10.

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 52.

À l'entrée de la première salle, je refuse de dépasser le seuil de la porte. De l'amas de corps recroquevillés, un point rouge retient mon regard [...]. « C'est un vêtement ! » [...]. Je m'avance vers le tas que je crois informe, et découvre un spectacle surréel dans ses détails réalistes. Des corps entiers d'hommes et de femmes, d'enfants, enchevêtrés, exposés dans leur nudité humaine. Le regard vide des yeux absents troue des orbites dépouillées. Des lèvres définitivement retroussées ont mis à nu de longues dents serrées par la douleur. Des touffes de cheveux restent collées sur les cuirs chevelus en lambeaux. Des vêtements qui pendent encore, tristes vestiges de la vie ordinaire. Je regarde, et je ne vois plus<sup>1609</sup>.

D'autres exemples de ce genre, où les descriptions qui s'appuient sur une palette de stratégies langagières (le recours à l'écriture réaliste, aux figures de la répétition, au style fragmentaire, à la description vive, etc.) donnent à voir brutalement les atrocités commises durant le génocide<sup>1610</sup>.

### c. Visions des corps violentés et morts dans d'autres textes

Terminons avec une sélection d'extraits d'œuvres diverses mettant en scène les atrocités. Les passages ne sont pas analysés mais accompagnés d'un bref commentaire, car ils présentent une mise en écriture similaire aux extraits analysés plus haut. Notre but ici est d'illustrer la généralisation de l'écriture de l'extrême chez les différents auteurs de notre corpus. Leurs œuvres semblent s'inscrire dans la mouvance scripturaire contemporaine des littératures africaines francophones qui tendent à dire le monde et l'histoire de l'humain en recourant « au subversif » qui se décline « en autant d'avatars métonymiques (sordide, obscène, morbide, absurde, ubuesque, scabreux, etc.) » comme l'a récemment noté Ludovic Obiang<sup>1611</sup>. Nos extraits visent donc à démontrer cet aspect qui est flagrant dans les textes de notre corpus et en l'absence d'une analyse détaillée, nous proposons à la fin des passages une observation générale qui prendra également en compte les extraits précédemment cités.

<sup>1609</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1610</sup> A la page 51 par exemple : « Je suis le bourreau et j'en suis fier. J'ai tiré sur des hommes en fuite. J'ai violé de jolies filles en fixant leurs regards apeurés, je les ai dépecées. J'ai défoncé les crânes d'enfants en pleurs, les arrachant du dos de leurs mères en larmes. J'ai coupé leurs mères en morceaux. Le tronc d'un côté, les jambes de l'autre. Et je leur ai crié « rampez ! » Je suis le bourreau sans regrets ». *Ibid.*

<sup>1611</sup> OBIANG, Ludovic, *op. cit.*, p. 1.



## Extrait 1

### *Une scène de viol dans La gazelle s'agenouille pour pleurer :*

L'expression a cours chez les adolescents du camp. Aucun dictionnaire n'en fournit l'étymologie. Matasser. Matasser, c'est violer à plusieurs et toute femme matassée porte griffée à l'âme la honte et la souillure jusqu'à la fin de ses jours. Elle le sait. Comme elle sait que tous ces yeux amassés à l'orée de sa tente la verront désormais autrement. [...]

Attraction : *pagne déchiré, toison poisseuse du tapis pubien*. Son regard erre jusqu'au ciel où les nuages, immobiles, semblent pastel de maître accroché à la demeure des dieux.

*L'urine, la sienne, continue de s'écouler sous elle, charriant sa myriade de fragments spermatique. Que d'hommes peuvent trouver refuge en la vulve enflammée d'une femme !*

Elle revoit trois hommes surgir dans la tente [...]. Quelqu'un lui enfonce une lampe torche dans la gorge. L'un des hommes, plus pressé que les autres, commence à jouer du tambourin tout au fond de son ventre à elle, fort, très appliqué, bientôt relayé par un joueur au muscle plus puissant qui lui fait exécuter la danse du feu, au son de douloureuses éclaboussures, de jappements assourdis. Chaque joueur exécute son solo selon un rythme à lui, et son corps à elle d'explorer toute une gamme de figures de danse : *marche républicaine, gazo, danse guerrière des milles plateaux de son enfance...* [nous soulignons]<sup>1612</sup>.

Ci-dessus, il s'agit de la description d'une scène de viol chez Alem dans la nouvelle « La gazelle s'agenouille pour pleurer » extraite du recueil qui porte le même titre. Le viol est décrit avec une rare violence et la mise en scène est captivante. De telles scènes ne sont pas rares dans nos textes et certains auteurs, à l'instar de Yémy et de Dongala, ont opté pour des mises en récit tout aussi spectaculaires.

Observons le passage suivant extrait de *Johnny Chien Méchant* et qui évoque les atrocités sur les civils.

## Extrait 2

Il en avait sorti des photos en couleurs qu'il avait brandies vers nous : j'avais vu des corps mutilés, des personnes à la chair fendue par des coups de machettes, des peaux purulentes de brûlure... Insoutenable. J'avais fermé les yeux, je n'avais plus voulu regarder [...].

Ces photos étaient celles de gens de notre ethnie et de notre région attaquées par ces bandits de Mayi-Dogo à la solde du président actuel : ils dépeçaient vivantes nos femmes enceintes, ils pilaient des bébés dans des mortiers, ils passaient des fers à repasser sur le dos de nos hommes, ils coupaient des nez, des oreilles et des bras, toute une galerie d'atrocités. Je ne sais pas comment ils avaient fait pour photographier tout cela mais nous avions frémi d'horreur<sup>1613</sup>.

<sup>1612</sup> ALEM, Kangni, *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>1613</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op.cit., p. 103.

Cet extrait décrit les actes de cruauté pratiqués sur les populations civiles. Notons qu'il vise surtout à rendre compte des processus de destruction dans un but informationnel. Les faits sont atroces, cependant ils ne sont pas mis en récit de façon sensationnaliste, car dépourvus des éléments nécessaires à cet effet. On note, en effet, l'absence d'une tonalité agressive et passionnelle, d'un regard complaisant ou voyeur, d'une exhibition de l'organique, de stratégies discursives visant à « spectaculariser » l'horreur, etc.

Le prochain passage évoque les massacres au Rwanda. Il est extrait du roman *Le feu sous la soutane* :

### *Extrait 3*

Petit à petit, les cadavres s'amassent en un enchevêtrement de membres et de vêtements ensanglantés, empilés en tas désordonnés sur toute la surface de la cour. Je ne suis plus le seul à m'activer [...]. Ça tue à tour de bras. Et ces morceaux de corps éparpillés – jambes esseulées, bras encore pliés à la saignée du coude jetés dans un coin, torsos sans tête – morceaux sanglants d'un puzzle humain éclaté, perdent toute humanité<sup>1614</sup>.

Les massacres sont dépeints à l'aide d'une écriture qui se révèle provocatrice, car elle se focalise sur des détails scabreux. Néanmoins, nous remarquons que la fin de la dernière phrase illustre une confrontation entre l'écriture extrême et le discours critique.

---

<sup>1614</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., pp. 103-104.

La citation suivante procède d'une même logique. Il s'agit de la mutilation d'un cadavre dans *Tarmac des hirondelles* :

#### Extrait 4

Il fit déshabiller les deux cadavres et ordonna qu'ils *fussent* rossés pour leur inconséquence. Nous *coupâmes* donc des tiges à la fois robustes et flexibles pour cette besogne qui nous répugnait. [...] après que nous les *eûmes* laissés refroidir quelques instants, nous bâtimes les deux cadavres, jusqu'à ce que des parasites, que nous avions tous nombreux dans le ventre, se *missent* à trouver une issue hors des corps morts. Il leur sortait des vers par tous les orifices naturels ou créés. Ascaris et oxyures fuyaient la mort et nos frères, Kenny et Pitt, s'y étaient endormis à jamais. Le capitaine nous demanda de cesser de frapper. Du nez, des oreilles, de la bouche, des yeux, se faufilant à travers les testicules jusqu'à *l'urètre*, empruntant la voie anale, les vers cherchaient un nouveau *lieu de vie*. Voulant exister encore. Nous restâmes *fascinés* devant cette faculté-là, cet acharnement, *cet instinct de vie commun à tous les êtres*. Y compris les plus répugnants. Et le spectacle était réellement des plus *répugnants*. [...]

Le sergent n'eut pas le cœur de laisser les corps livrés aux bêtes. Nous *ensevelîmes* en *hymne* nos morts. Dans notre forêt. Et d'autres vers en eux s'immiscèrent, *enchantés* de vivre enfin [nous soulignons]<sup>1615</sup>.

Le narrateur met en scène la mutilation d'un cadavre. Nous attirons l'attention sur la réflexion autocritique du narrateur qui, visiblement secoué, évoque son dégoût après le passage à l'acte. Notons également que l'auteur a recours à un langage recherché qui est commenté plus loin en même temps que le discours critique qu'il porte<sup>1616</sup>.

Observons maintenant la figuration du corps mutilé dans *En suivant le sentier sous les palmiers* :

#### Extrait 5

Les ossements se recomposent, se ressoudent. Ils font entendre un fracas sonore, dans le désordre total. Les tibias et les vertèbres lombaires entremêlés. Les phalanges et les métatarses se sont démultipliés. Des squelettes étranges réapparaissent dans la pénombre. Disloqués, desséchés. Ils resurgissent soudain des décombres avant de s'éparpiller entre les haies touffues des bambous<sup>1617</sup>.

On observe ici une mise en scène froide d'un démembrement comme nous pouvons le voir ailleurs dans le roman. De manière générale, les mises en scène brutales du corps

<sup>1615</sup> YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>1616</sup> Voir par exemple les pages 83, 93-94, 95-96.

<sup>1617</sup> NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, op. cit., p. 27.

violente et massacrée sont fréquentes chez l'auteur. Si elles choquent et suscitent un malaise ou un sentiment d'horreur, elles ne s'avèrent pas pour autant obscènes comme nous l'expliquons plus bas.

#### 9.3.1.1.2. Observations

##### *La violence révélée : aspects de l'écriture radicale non sensationnaliste*

Les différents extraits ci-dessous dévoilent une exposition froide du corps violenté et du cadavre. Sans aucun doute, les passages choquent et suscitent le malaise. Pour autant, ils n'ont rien d'obscène, car certains traits phares relevant de l'esthétique de l'obscène manquent ici, ou du moins, s'ils s'avèrent présents, c'est à un moindre degré qui, selon nous, ne suffit pas à faire basculer les présentes descriptions dans la catégorie des écritures extrêmes de la 'limite dépassée'. C'est essentiellement leur mise en scène qui diffère. Notons dans un premier temps que les extraits ne proviennent pas des passages qui se focalisent exclusivement sur la description de l'horreur. Autrement dit, nous ne sommes pas tout à fait dans le schéma d'une longue séquence qui expose avec complaisance, de façon exhibitionniste et provocatrice, une suite de tableaux abjects qui ne visent qu'à exploiter le *pathos*. Ainsi, ces descriptions sont dépourvues d'un regard complaisant, mais aussi d'une violence gratuite. Si un degré de spectacularisation existe bel et bien (car nous rappelons que nous avons affaire à des écritures de l'extrême où l'excès est de mise – mais surtout n'oublions pas que l'acte de cruauté lui-même se caractérise par une théâtralisation du corps de la victime (Sofsky 2002) –, il n'est pas suffisamment élevé pour qu'on puisse parler d'une écriture pornographique de la violence. L'écriture extrême est ici en permanence accompagnée d'un discours critique.

Prenons l'exemple d'un texte tel *Murekatete* qui rend compte d'une alternance constante entre les mises en scène spectaculaires et les discours didactiques et réflexifs. Des interrogations et des réflexions sur la cruauté et sur la déshumanisation de l'humain suivent toujours les descriptions dont voici un exemple :

Je voulais comprendre par quel mécanisme on avait pu déterminer des hommes, des femmes, des enfants à massacrer d'autres hommes, d'autres femmes, d'autres enfants, voisins, amis d'hier, conjoints, fils, filles, inconnus. Comment avait-on pu convaincre que tuer n'était point suffisant, qu'il fallait les dépecer à la hache, à la machette ? Comment avait-on pu organiser un tel carnage à l'échelle du pays, sans autre raison que

l'appartenance des victimes à une prétendue ethnie. Je voulais comprendre le génocide !<sup>1618</sup>

Le spectacle des corps conservés à Murambi est ici suivi d'un discours engagé : « il faut entretenir des lieux comme celui-ci. L'humanité doit savoir ce qui s'est passé ici. Nous avons un devoir de mémoire ». L'auteure accompagne ses descriptions sidérantes d'une écriture critique. Par ce biais, elle suspend l'effet d'effroi déclenché (ou qui est susceptible d'être engendré), ce qui permet au lecteur de prendre un recul et, ainsi, d'éviter d'être prisonnier d'une émotion forte qui tendrait à anesthésier la réflexion.

La citation suivante l'illustre de nouveau l'intervention stratégique du discours critique et didactique :

Je suis donc allée à Nyamata [...]. 25 000 victimes. Nyamata, terre de lait où ne coulent que du sang et des larmes. Sang des martyrs, larmes des exilés [...]. Je suis allée à Nyamata. Je suis allée jusqu'au bout de l'horreur. J'ai visité son église, vaste sépulcre blanchi, de dizaines de milliers d'ossements, soigneusement conservés. Spectacle indécemment indigne de mon humanité offensée. J'ai rencontré Mukandori, ma sœur bien aimée. Ligotée, violée, meurtrie. Mukandori sortie de la fosse d'aisance, statufiée dans sa posture de prière<sup>1619</sup>.

Dans le passage ci-après, il est intéressant de que l'auteure tente d'éviter le piège du texte-choc en dénonçant elle-même l'air du temps qui est à la culture des sensations extrêmes. Ainsi voit-on son protagoniste commenter avec cynisme les nouveaux circuits touristiques que sont devenus les sites des massacres :

Un groupe de visiteurs, que j'avais rencontré sur le site quelques minutes plus tôt, s'était aussi installé à l'ombre de la terrasse couverte. Après avoir parlé de massacres, de viols, de cœurs grillés et de sang humain bu, ce groupe mangeait et buvait avec grand appétit, comme si de rien n'était. Scène banale du tourisme de génocide<sup>1620</sup>.

En problématisant la cruauté de l'humain et sa relation à la violence extrême l'écrivaine, par le biais de sa narratrice, révèle une distance qui est établie avec l'horreur et qui permet d'éviter une écriture pornographique de la violence. De ce fait, bien que les représentations des atrocités s'avèrent singulièrement brutales, on ne les qualifiera pas de sensationnalistes, car elles sont contenues à l'intérieur d'un discours philosophique sur l'humain. Parmi les

---

<sup>1618</sup> *Ilboudo, Monique, Murekatete, op. cit.*, pp. 52- 53.

<sup>1619</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1620</sup> *Ibid.*, p. 66.

auteurs qui tendent à suivre un schéma d'écriture similaire nous pensons, par exemple, à Sehene (*Le feu sous la soutane*).

C'est à travers son narrateur-protagoniste, le prêtre Stanislas, qui est tiraillé entre les notions du bien et du mal, que l'écrivain développe une réflexion sur l'existence humaine, sur les logiques de domination et sur le basculement dans la violence extrême. Ainsi, si le bourreau qui sommeille dans le narrateur nous confronte aux pires horreurs avec une délectation perverse, le prêtre tente désespérément de comprendre et de résister aux logiques de haine autour de lui. Par le biais d'un seul personnage et même personnage, l'auteur parvient plus ou moins à exposer les atrocités dans une écriture captivante tout en conversant un minimum de regard critique qui, selon-nous, empêche une dérive dans une écriture qu'on qualifierait d'obscène (car nous le verrons, certaines descriptions n'ont pas pu éviter le piège d'une approche essentiellement sensationnaliste).

En comparaison à Sehene, Yémy (*Tarmac des hirondelles*) réussit mieux l'association d'une représentation violente des atrocités à un discours critique (bien que certains passages soient à la limite d'une écriture pornographique de la violence). Ainsi observe-t-on un roman qui comprend une panoplie d'images insoutenables de la destruction du corps sans qu'il s'apparente à un texte qui spectacularise l'horreur et qui joue essentiellement sur les cordes de l'exhibitionnisme, du gore et du voyeurisme. En même temps, nous soulignons qu'il y a une véritable mise en scène et esthétisation de la violence extrême au niveau de la narration, du style et des perspectives. L'exemple cité plus haut l'illustre bien (voir « *Extrait 4* »). D'une part, il y a non seulement une juxtaposition des parasites et des hommes – ce sont les vers qui ont droit à la vie (« fuir la mort », « lieu de vie ») –, mais il y a une inversion drastique dans la hiérarchie au détriment de l'humain (traité par d'autres humains). De plus, Yémy investit ici les personnages-bourreaux par le regard ambivalent du voyeur – fascination/rejet – par les qualificatifs « fascinés » et « répugnants » ; le lecteur se demande qui est véritablement « répugnant » parmi tous ces « êtres ». Sans aucun doute, cette confusion/inversion entre « homme-bête », « monde-immonde » crée un effet de lecture puissant. D'autre part, certains aspects doivent interroger. Car il s'agit d'un narrateur intradiégétique qui parle avec les facultés stylistiques et grammaticales d'un observateur adulte, neutre, d'un ethnologue ou d'un médecin. Certains termes (« ascaris », « oxyures », « urètre ») et l'usage du passé simple à la 1<sup>re</sup> personne du pluriel (« coupâmes », « eûmes », « ensevelîmes ») en témoignent. Ce qui dérange ou choque dans cet extrait, c'est donc le

décalage entre l'acte de cruauté et sa description détaillée dans un registre recherché, voire poétique. Cette « poétisation » est visible notamment à la fin du passage où l'on peut également noter une certaine isotopie du chant et de la poésie (« hymne », « enchantés », polysémie du terme « vers », nous soulignons) ainsi qu'une syntaxe précieuse qui, de plus, provoque une rime : « d'autres vers en eux s'immiscèrent » (nous soulignons). Ces éléments stylistiques s'opposent clairement à l'isotopie de la putréfaction et, de ce fait, sont susceptibles de renforcer la dimension « inhumaine » et atroce de cette dernière. L'extrait riche de Yémy souligne donc de manière nette les complexités et possibles ambiguïtés dans la mise en récit de la violence extrême, y compris dans le texte qui comprend un important discours critique.

Mentionnons enfin le cas de Ngandu dont le roman *En suivant le sentier sous les palmiers* qui a également recours à une écriture passionnelle et des représentations sidérantes de corps meurtris. Or cette figuration est protégée d'une dérive dans l'obscène et le sensationnalisme, en particulier parce que l'écriture violente et excessive de l'auteur développe un jeu étroit avec une écriture réflexive. L'imposant discours critique, didactique, informatif qui compose l'œuvre romanesque et qui la fait paraître comme une docu-fiction, contribue, en effet, à maintenir les descriptions des violences extrêmes dans une perspective à la fois de démonstration de la cruauté que d'incitation à la réflexion. Par ailleurs, si les images des corps dépecés sont, en effet, fréquentes et violentes, leur mise en écriture singulière qui les démarque des descriptions auxquelles nous avons été jusqu'à l'heure confrontée contribue à atténuer leur effet sidérant. Les actes de cruauté sont insérés dans une écriture fictionnelle essentiellement symbolique caractérisée par l'emploi d'un registre recherché. Dès lors, les descriptions des corps dépecés (qui par ailleurs ont une dimension « fantomatique ») tendent à ne pas produire le même effet que lorsqu'elles sont portées par une écriture avant tout réaliste. Il s'agit d'imposer la face effroyable des violences et en même temps de raisonner le lecteur qui les « regarde ». Enfin, signalons le style fragmentaire qui agit comme un agent perturbateur dans le texte, mettant en même temps à mal l'« illusion du réel » susceptible d'émaner de certains tableaux très imagés.

\*\*\*\*

Comme nous avons pu le constater les différents passages prélevés sont travaillés par une esthétique de l'extrême. Celle-ci, toutefois, n'est pas pour autant sensationnaliste ou obscène. Si elle donne à voir l'horreur de façon violente et suscite un sentiment de malaise, elle ne joue pas sur les cordes de l'exhibitionnisme, de la provocation, du voyeurisme et de la violence gratuite comme le fait l'écriture sensationnaliste et n'engendre pas un sentiment d'obscénité. Par ailleurs, un des aspects clefs de la mise en scène obscène consiste à bannir toute dimension critique dans ou à proximité de la description, car il décentre le « regard » du lecteur du spectacle obscène. Elle entend montrer l'abject pour offenser et engendrer des sensations fortes. Son objectif premier est de susciter l'ivresse des sens. Or, tel n'est pas le cas ici où la plupart des extraits ont intégré un discours réflexif qui permet d'éviter le sensationnalisme. Par conséquent, si sentiment de malaise et d'horreur il y a celui-ci résulte avant tout des faits atroces mis en écriture avant d'être provoquée par leur esthétisation. Ainsi présentée, l'écriture de l'extrême se présente comme un trait invariable des fictions de notre corpus. Cependant, elle peut ou pas se révéler obscène ; tout se joue au niveau de la mise en récit comme nous le verrons dans la partie qui suit où l'écriture obscène est analysée. Nous observerons que des descriptions élaborées, chez nombre d'auteurs, témoignent d'un recours délibéré à une écriture sensationnaliste axée sur une surenchère de la violence et sur la « surconstruction » de l'horreur, dévoilant une imagination illimitée dans la production de l'horreur. Cette mise en récit suscite l'effroi, la répulsion, voire rejet et fait appel à la réflexion.

### **9.3.2. La représentation maximaliste et l'écriture pornographique de la violence. L'obscène à l'œuvre ?**

#### **9.3.2.1 L'horreur exhibée ou la « limite dépassée »**

Les fictions rendant compte d'une représentation maximaliste de la violence extrême et qui nous incitent à évoquer la présence d'une esthétique obscène sont reconnaissables grâce à un ensemble de stratégies scripturaires. Ainsi, il s'agit :



- *de donner à voir l'organique, en particulier quand il est lié au sexe, à la violence et à la mort*
- *d'exhiber la chair dans un état ou une posture qui fascine et est susceptible d'engendrer des sensations fortes d'horreur, voire de plaisir<sup>1621</sup>.*
  - Une mise en scène esthétisante qui dérange fortement par le biais d'un discours provocateur, poétique, grotesque, théâtral, etc.
  - Un souci prononcé pour le détail scabreux et la technique du gros plan.
  - La présence d'une écriture lascive, y compris dans les contextes de violence et de mort.
- *d'autoriser et encourager le traitement abject et grotesque du corps violenté comme du cadavre*
  - L'obscène teste les voies ultimes, il ne connaît pas de limite. Il les franchit. On songe par exemple à l'utilisation d'un ton jugé provocateur à l'instar d'une tonalité ludique, humoristique et comique à la place d'une tonalité pathétique, sombre et grave.
- *de convertir la violence, la mort et l'acte sexuel en un spectacle fascinant qui force le « regard » du lecteur.*
  - C'est une écriture qui sollicite vivement l'attention en insistant sur l'image brutale. Le lecteur est transformé en un spectateur-voyeur qui contemple la scène avec effroi (le sentiment double de répugnance et attraction est un aspect déterminant dans ce type de texte).
- *d'engendrer les sensations fortes et anesthésier la raison.*
  - L'écriture ici est ramenée à l'expression-choc. En ce sens, la présence d'un discours réflexif est peu probable mais s'il est présent (comme dans *Johnny Chien Méchant* via le récit de Laokolé), il est mis en péril : soit il est fragilisé ou temporairement suspendu – relégué au second plan – soit il est quasiment absent, imperceptible en tout cas.
- *de donner à ressentir qu'une limite (sur le plan éthique ou moral) semble avoir été atteinte et dépassée<sup>1622</sup>.*

<sup>1621</sup> Des scènes lascives sont à voir dans les textes suivants : *Rêves sous le linceul*, *Allah n'est pas obligé*, *Johnny Chien Méchant Transit*, *Le feu sous la soutane*, *Les enfants de la guerre*, etc.

<sup>1622</sup> Voir, par exemple, la représentation du viol dans le roman de Dongala, *Johnny Chien Méchant*.

### 9.3.2.2 L'exhibition de l'organique

#### 9.3.2.2.1. Le corps mutilé et le corps mort

La mise en scène de l'organique est la matière première du langage l'obscène qui « gît dans cet abject intrinsèque au spectacle d'un corps pourrissant »<sup>1623</sup>. Le langage obscène réside, en effet, dans la provocation et la transgression de « l'ordre établi » par l'exhibition brutale et indécente du corps souillé, dégradé, torturé et pourrissant. Cela est visible chez Kourouma et Raharimanana qui se présentent à ce sujet comme des références majeures parmi nos écrivains. En nous appuyant notamment sur Allah n'est pas obligé et Rêves sous le linceul, cette sous-partie examine le spectacle de l'obscène qui passe par une surexposition du corps mort qui envahit l'espace textuel. Les auteurs ont donné libre cours à une écriture spectaculaire qui repose sur le principe du « donner à voir » tel le style cinématographique qui est essentiellement perceptif. L'écriture des deux œuvres se signale donc par un assemblage et une accumulation d'images fortes de corps sanguinolents et morcelés. Elle dit les violences extrêmes en s'inscrivant dans une logique du « montrer tout et du montrer plus ».

#### a. Le cas de Kourouma

C'est sur un ton insolent, marqué par une violence verbale composée de mots grossiers que Birahima décrit avec fascination et une certaine complaisance les images des corps massacrés. Ainsi évoque-t-il, de manière aussi mécanique qu'enjoué, les corps violés, « mitraillés, remitraillés », suant « beaucoup de sang, le sang [qui] ne se fatiguait pas de couler »<sup>1624</sup>. Son regard se plaît à s'arrêter sur les cadavres qu'il croise durant sont périple. Il y a ceux « avec les yeux ouverts comme des cochons mal égorgés »<sup>1625</sup> et d'autres qui évoquent des rats puants. L'obscénité gît ici dans le rapprochement choquant que l'auteur établit entre l'animal et des sujets humains (morts par ailleurs), plaçant l'individu brutalement dans le cycle commun de la bête. Les comparaisons récurrentes avec les animaux tant chez Kourouma que chez Yémy, Ndjekery et Dongala, entre autres, soulignent l'évaporation de la ligne de démarcation entre l'homme et l'animal. Cette animalisation des personnages, rappelons-le, est un acte transgressif qui rend compte de la déchéance

<sup>1623</sup> MAIER, Corinne, *op.cit.* p. 26.

<sup>1624</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, *op.cit.* p. 53-54.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p. 127.

humaine en temps de guerre, et du renversement des valeurs et des hiérarchies qui s'opèrent. Outre le rapprochement régulier entre l'humain et l'animal, le sentiment d'obscénité dans le texte réside dans ses descriptions détaillées et fascinantes des cadavres.

Par le biais du gros plan qui fonctionne comme une loupe – mais dans le cas de l'œuvre littéraire on parlera plutôt d'une technique de grossissement – le corps-mort est, en effet, exhibé de façon perturbante, comme le montre l'extrait ci-après :

La porte était à demi ouverte. [...] Rien dans la case et nous avons continué jusqu'à l'enclos et là, gnamokodé (putain de ma mère), des mouches plus grosses que des abeilles agglutinées sur un cadavre. [...] Les mouches se sont envolées dans le vacarme d'un avion qui rase, laissant à découvert un cadavre dans le sang. Superbement esquinté, le crâne rasé, la langue arrachée, le sexe finement coupé. [...] Ils lui ont écrasé la tête ; ils lui ont arraché la langue et le cul. La langue et le sexe pour rendre les fétiches plus forts<sup>1626</sup>.

Selon Gilles Deleuze, le procédé qui élève l'objet ciblé [en l'occurrence ici le cadavre] à l'état d'entité, rend le corps abject plus visible grâce au face-à-face qu'il provoque<sup>1627</sup>. Kourouma réduit le dispositif narratif à l'essentiel afin de mettre en valeur la description du corps mutilé. Telle une caméra, le regard de son narrateur fait un gros plan de la scène qui semble, par ailleurs, le fasciner, car il emploie les termes « superbement » et « finement » qui contribuent à extraire le cadavre de la sphère de l'immonde pour le transférer dans un cadre artistique. Semblable à un artiste en contemplation devant sa création, Birahima décrit avec minutie le tableau : de la taille des mouches « plus grosses que des abeilles » à la finesse de la mutilation du sexe qui travestit le cadavre décomposé en un tableau exaltant. Le narrateur contemple un spectacle dont il ne veut pas manquer le moindre détail. L'obscénité gît ici dans le sentiment de complaisance et d'admiration qui se dégage de la scène tragique et dans le jeu « pervers » du voyeurisme dans lequel le narrateur entraîne le lecteur.

### *Le banquet de l'horreur : la figuration de l'exécution de Samuel Doe*

Certaines scènes, en y intégrant diverses formes du rire, semblent aller au-delà des limites du tolérable, car elles rendent compte d'une amplification de l'horreur générant un sentiment de dégoût. Ce procédé qui est courant chez Kourouma porte le malaise à son comble. En particulier quand le lecteur sait que les actes de cruauté qui sont décrits avec

---

<sup>1626</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>1627</sup> Voir DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 136.

attention et cynisme renvoient en vérité à des faits réels<sup>1628</sup>. À titre d'exemple, nous citons la mise en récit de l'exécution du dictateur libérien Samuel Doe :

Et une fois par terre, des souliers, des poings dans une bouffée délirante de rire (délirante signifie prise par une exaltation et un enthousiasme extrêmes), il [Johnson] s'acharna sur Samuel Doe [...]. *Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche* : « Tu veux discuter avec moi. Voilà comme je discute avec un homme du démon ». *Plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats, plus il délirait*. Le Prince Johnson commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicié hurlant comme un veau, il lui fit couper la langue. Dans un *flot de sang*, Johnson s'acharnait sur les bras, l'un après l'autre. Lorsqu'il voulut couper la jambe gauche le supplicié avait son compte : il rendit l'âme. (Rendre l'âme, c'est crever). [...]

Johnson délirant, dans de grandes bouffées de rire, commanda. On enleva le cœur de Samuel Doe. Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine, oui, de la vraie chair humaine. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette *délicate et délicieuse* [Nous soulignons]<sup>1629</sup>.

Ce passage dérange fortement non seulement des faits narrés, mais à cause de la manière dont ils sont racontés : une tonalité légère, des descriptions vives, un souci du détail, etc. L'acte de cruauté qui est ici mis en scène est singulièrement horrible et sa description méthodique rend compte de la fascination du narrateur dont le regard analytique et voyeur sidère. En se focalisant sur le démembrement graduel du corps et la destruction de ses extrémités (« coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche », etc.) et leur portée symbolique – la langue, les oreilles et les bras sectionnés disent l'annihilation successive de la parole, de l'ouïe et de la force physique –, l'intention de heurter le lecteur semble évidente. Ironiquement, les épithètes « cruel », « féroce », « barbare », « inhumain » associées aux actes de Johnson s'appliquent autant à l'écriture du texte. Le sentiment d'obscénité qui prend ses racines dans la gratuité de la violence est ici porté à son apogée par le ton léger et passionnel et par l'emploi de l'écriture de l'extrême. Plutôt que blasé, le narrateur est fasciné par cette déconstruction humaine (au sens propre du terme). L'exhibition de l'horreur qui est faite avec délectation est vécue comme une violence supplémentaire. De ce fait, les remarques grotesques du narrateur (p. ex. : « le supplicié hurlant comme un veau »), ses précisions lexicales (« il rendit l'âme. [Rendre l'âme c'est crever] ») apparaissent dans le contexte précis comme une aberration et une absurdité. Comment interpréter leur présence, sinon comme une volonté excessive de provoquer et de

<sup>1628</sup> Notons que Kourouma s'inspire ici directement de faits réels : le personnage fictionnel de Samuel Doe renvoie fidèlement à une figure historique de Samuel Doe ancien président dictateur du Liberia qui fut exécuté par Johnson après avoir été torturé. Notons aussi que l'exécution a été filmée par ses tortionnaires et que la vidéo a été mise en ligne.

<sup>1629</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, op.cit. p. 138.

scandaliser, voire un certain plaisir sadique pour faire frémir le lecteur par tous les moyens possibles ?

Si le texte, au début, semble maintenir une certaine distance entre la violence des faits et une voix narrative détachée, ce constat est remis en question à la fin de l'extrait où l'on observe que le narrateur – initialement un observateur externe – s'est laissé gagner par l'horreur. Le sentiment d'effroi que suscite la scène est alors décuplé par cette voix narrative visiblement enthousiaste par le déchaînement de violence devant lui. La mutilation du cadavre et l'acte anthropophage qui sont décrits en termes mélioratifs s'inscrivent dans cette même idée. Dans le même sens, la répétition et l'exclamation à la vue de l'objet macabre (« oui, de la vraie chair humaine ») ainsi que la métaphore acerbe qui fait du cœur du dictateur une « brochette délicate et délicieuse » sont sans équivoque. L'acte de cruauté est décrit avec complaisance et même avec « exaltation ». Le récit de l'exécution, par ailleurs, s'étend sur deux pages et se termine avec une ultime scène violente : l'exposition à l'air libre du cadavre et la description des vautours et des chiens se disputant la charogne qui « en firent un bon repas, un très délicieux déjeuner ». Voici un extrait :

Ensuite on monta rapidement un haut et branlant tréteau, en dehors de la ville, du côté là-bas de la route du cimetière. On y amena la charogne du dictateur et la jeta sur le tréteau. On la laissa exposée pendant deux jours et deux nuits aux charognards. Jusqu'à ce que le vautour royal, *majestueusement*, vînt lui-même procéder à l'opération finale. Il vint lui arracher les yeux ; les deux yeux des orbites. [...] Après ça, on enleva la charogne qui empestait à un kilomètre à la ronde. On la jeta à la horde des chiens. La horde des chiens impatients qui, pendant deux jours et deux nuits, se disputaient à coups d'aboiements et de gueule sous le tréteau. Les chiens se précipitèrent sur la charogne, la happèrent et se la partagèrent. *Ils en firent un bon repas, un délicieux déjeuner* [Nous soulignons]<sup>1630</sup>.

Si en général l'intervention d'une tonalité désinvolte et comique dans le roman vise à atténuer une atmosphère de tension, ici, elle semble au contraire la renforcer, tant l'horreur est théâtralisée de façon outrancière. En insistant sur l'aspect sordide du cadavre qui est jeté aux animaux, le narrateur réduit l'humain à sa matière organique. Il est ramené au statut de viande qui est par ailleurs chargée de sens. En plus de désigner la chair morte, la viande symbolise un état d'abandon et rappelle la marginalité humaine : l'individu est une combinaison d'organes voués à la désagrégation. En comparant le corps humain à une viande destinée à nourrir le vautour et la meute de chiens, le texte se montre davantage agitateur, car renversant et éclatant la hiérarchie homme-animal. Enfin, la provocation est poussée à ses limites lorsque le narrateur, qui semble jouir de la scène, précise avec cynisme

---

<sup>1630</sup> *Ibid.*, p. 139.

que le vautour royal lui arrache les yeux « majestueusement ». Et c'est sans parler du commentaire déstabilisant sur les chiens faisant du cadavre « un bon repas, un délicieux déjeuner ». L'écriture dévoile ici une intention de blesser ouvertement ; c'est l'éruption de l'horreur qui submerge un lecteur déjà remué par le spectacle abject, mais qu'il contemple malgré lui tel un voyeur. Par ailleurs, en considérant que ces descriptions proviennent des yeux d'un enfant, ce passage se révèle encore plus subversif. Car par cette effusion de faits atroces, l'auteur semble vouloir signifier la fin ou l'impossibilité de conserver un état d'innocence ; la guerre pervertit l'humain y compris lorsqu'il est au stade de l'enfance.

Comment devons-nous interpréter la mise en scène de l'exécution ? Le corps massacré du personnage de Doe peut être lu comme une métaphore de l'état de désintégration dans lequel se trouve l'univers social de Birahima. C'est d'un côté, une vision apocalyptique qui renvoie aux dévastations des violences guerrières ; or de l'autre, on peut se montrer sceptique quant à la visée de cette description portée par une écriture pornographique de la violence. À l'évidence, l'extrait présente tous les éléments qui permettent de parler ici d'une écriture obscène. Tout d'abord, elle est focalisée sur la dégradation du corps qu'elle exhibe de façon violente et excessive. Le langage est cru et, en détaillant méthodiquement l'acte de mutilation, le texte affiche sa dimension provocatrice. Par ailleurs, la fascination papable mise dans la description dérange, notamment au moment de l'acte anthropophage sous le regard intrigué et captivé du narrateur. En travaillant avec ce qui relève de l'abject, de la déchéance et de l'interdit et en exhibant et « surconstruisant » l'horreur, le texte révèle une dimension transgressive. Tout se passe comme si le narrateur cherchait résolument à susciter des sensations fortes. L'obscénité du passage gît précisément dans l'étalage brutal et complaisant de l'horreur et elle est susceptible d'être renforcée chez le lecteur qui sait qu'il s'agit de la reconstruction de faits réels.

### *Le corps réduit à son statut de viande*

Le corps humain qui est réduit à un statut de viande est une image récurrente dans le texte. Elle rappelle à l'homme sa condition éphémère, mais avant tout que la guerre est le lieu par excellence qui procède à la destruction du corps humain jusqu'à ce qu'il soit un « tas » informe. L'extrait suivant illustre notre point :

Ils étaient nus, mais n'étaient pas complets : il leur manquait les mains et les oreilles ; on les avait amputés des mains et des oreilles. Il y avait aussi un manoeuvre. Il était aussi

incomplet. On l'avait amputé de tout son corps, il n'y avait que la tête du manœuvre placée au bout d'une perche qui restait ; tout le corps manquait.<sup>1631</sup>

Sur un ton laconique et froid, le narrateur s'arrête sur la vision des corps dépecés. L'être humain, chosifié, n'est plus qu'un corps « incomplet », un objet démontable à souhait. Le procédé de parcellisation le ramène à l'organique. Le narrateur l'insère dans la sphère de l'insaisissable en le réduisant à un amas de chair informe et de « lambeaux de viande ». De plus, il est animalisé car les descriptions de corps amputés rappellent aussitôt le bétail transformé en carcasse. Ces descriptions qui sont courantes dans nos textes constituent un acte transgressif, car elles déshumanisent, chosifient et stigmatisent l'espèce humaine qui est ici réduite à son statut éphémère de corps «-viande ». Sur le plan scripturaire, l'horreur est renforcée en recourant aux figures de style de l'excès (la répétition, l'accumulation, l'hyperbole,...). Ainsi, notons l'écriture fragmentaire qui amplifie la violence. Les phrases courtes et l'absence de conjonctions de coordination créent un effet de rupture qui consolide la sensation de chaos que la vue des corps parcellisés inspire. Ensemble, le corps humain fragmenté et le texte éclaté engendrent une atmosphère de vive déchirure qui renvoie sans équivoque au chaos de la guerre.

Considérons un autre exemple :

On procéda aux « *manches courtes* » et aux « *manches longues* ». Les « *manches courtes* », c'est quand on ampute les avant-bras du patient au coude ; les « *manches longues* », c'est lorsqu'on ampute les deux bras au poignet. Les amputations furent générales [...] Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi [...]. *Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs* [nous soulignons]<sup>1632</sup>.

Comme dans les exemples précédents, on peut s'interroger sur l'efficacité du recours à la fiction pour dire l'événement traumatique collectif de l'histoire immédiate. Si la métaphore qui est utilisée pour dire les amputations indique déjà la posture violente adoptée, c'est le recours au ton sarcastique et à l'humour noir qui dérange ici. Par ailleurs, la répétition des expressions « manches courtes » et « manches longues » accompagnée de leurs explications (qui sont d'autant plus dérangeantes, car elles tentent de rationaliser des actes qui semblent avant tout irrationnels) ajoute une violence supplémentaire. Enfin, la dernière phrase (« autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs ») se révèle particulièrement déstabilisante, car non seulement suscite-t-elle des images atroces

---

<sup>1631</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1632</sup> *Ibid.*, p. 171.

difficilement soutenables, mais surtout parce qu'elle symbolise la barbarie à son plus haut point et parce qu'elle pourrait être ici une retranscription des propos des dictateurs et leur folie.

***b. L'écriture pornographique de la violence chez Raharimanana***

Si nous avons indiqué plus haut que l'écriture « au ras du sol » de la violence extrême chez l'auteur cherche à dire les logiques de destruction massive qui ont eu lieu au Rwanda et ailleurs, nous nous focalisons ici sur sa dimension obscène. L'écriture du corps est tout aussi subversive dans les deux nouvelles intitulées « Le canapé » et « Le canapé (Retour en terre opulente) » qui sont dédiées aux événements au Rwanda. Elles se ressemblent à plusieurs niveaux et mettent en scène le même narrateur au ton cynique et au regard complaisant et voyeur. Celui-ci décrit froidement les corps violés, mutilés, des chairs calcinées, des têtes fracassées, coupées à la machette, entre autres, qui ne cessent de défiler devant lui, en couleur, dans sa télévision. Ce qui frappe, c'est le degré de violence qui semble illimité. L'auteur exhibe les atrocités d'une façon surprenante et, ce faisant, entraîne son lecteur dans un jeu de voyeurisme où est à la fois dépassé et fasciné par cette « surconstruction » de l'horreur. Les mises en scène des corps massacrés rivalisent en termes d'imagination et d'esthétisation. Et c'est bien là que les fictions gênent : elles spectacularisent les atrocités qu'elles figent dans des décors visant à frapper le regard. Notons à ce propos l'absence de tout discours critique ou informatif. Autrement dit, les textes sont essentiellement une « poésie » de l'horreur. Le recours à la narration esthétisante témoigne d'une écriture pornographique de la violence. L'auteur joue de façon explicite et excessive sur les cordes du sensationnalisme et du voyeurisme avec l'exhibition de la chair massacrée (qui est même rendue séduisante – comme on peut le voir avec la « négresse » nue tailladée). Ses gros plans, la mise en avant de l'abject, l'attention portée aux éléments de l'obscène (l'œil, la bouche et le vagin, par exemple) et l'écriture lascive qui lie la violence extrême au domaine sexuel participent d'une stratégie visant consciemment à « spectaculariser » les violences extrêmes.

Afin d'illustrer son style, citons l'incipit qui constitue un bon indicateur :

Un canapé qui flotte dans la brume. Dedans, m'enfonçant, je sombre en douceur. 6 heures.  
On est bien ici. Une tête coupée à la machette. En différé. Dommage. Des frocs puants sur



la sale chair noire, des vertes mouches sur tout le rouge du sang. Un soleil limpide, bronzage intégral pour tous ces pans d'épiderme en l'air. Et les mouches. Les mouches, les mouches qui fouillent dans la coupe de tête, qui ressortent par les trous de nez, qui se cognent au vent et qui retombent imbues de cervelle... Une aspirine. Hachis parmentier. Une aspirine. Des sèches et des dures. Des chars sur l'asphalte, qui se détournent, écrasant les mouches [Nous soulignons]<sup>1633</sup>.

Comme nous le voyons ici, le narrateur impose d'emblée un concentré d'images sanglantes. L'écriture affiche son intention de « donner à voir » l'abject selon la logique du document-choc. Il s'agit soumettre au regard du lecteur des visions toujours plus répugnantes comme nous le voyons dans l'extrait à travers le souci des détails scabreux (« des frocs puants », « sale chair noire », « vertes mouches », « des sèches et des dures »). La légèreté avec laquelle les cadavres sont décrits dérange. Et l'écriture se révèle plus virulente lorsque le narrateur fait mention sur un ton provocant du « bronzage intégral » que bénéficient les cadavres exposés au soleil. Ce qui ressort ici, est l'imagination débordante du narrateur en matière de construction et de théâtralisation de l'horreur. Ce type de phrase, empreint de cynisme et qui affiche un regard complaisant est caractéristique de la représentation de la violence extrême dans les deux nouvelles. La fascination morbide qui accompagne les descriptions est constante comme nous pouvons le voir dans la citation qui suit : « Une femme nue — négresse tailladée sur mille injures, sur mille insultes.... À violer. À violer le long de ma tombe. De mon canapé. En différé. *Domage* »<sup>1634</sup>. Ici, le sentiment d'obscénité est engendré par la présence du mot « domage » qui vise à laisser entendre la déception du narrateur qui constate que l'horreur qu'il contemple n'est pas en direct. Un tel procédé agitateur a pour effet de heurter et de susciter l'indignation, mais on pourrait aussi lire derrière cette ultime provocation une critique violente des sociétés contemporaines qui font de la douleur d'autrui un spectacle son et lumière comme le dénonce Sontag. Cependant, le texte perd, selon nous, une grande partie de son pouvoir dénonciateur parce qu'il succombe lui-même dans la fascination de l'horreur avec l'exhibition acharnée des corps massacrés qu'il nous impose.

Le passage suivant confirme la tendance d'une écriture pornographique de la violence. Nous nous focaliserons sur la dimension poétique intégrée au texte et sur la tonalité lascive qui mêle la violence extrême et la jouissance :

<sup>1633</sup> RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, op. cit., p. 15.

<sup>1634</sup> *Ibid.*, p. 16. Nous soulignons.

La femme nue me baise et me baise. Elle crève sa langue en abcès et l'éclate amère sur mes salives. Je suffoque. [...] Elle puise dans son sexe et me coule le lait de son vagin tout au long de mes lèvres. Bois ! Bois ! Le ventre gonflé de salive, son enfant a éclaté de faim.<sup>1635</sup>

Le génocide est ici évoqué à partir des hallucinations vertigineuses du narrateur calé dans son canapé devant sa télé qui montre les horreurs par le biais d'une femme nue débordante de bile aux agissements chaotiques. C'est une description qui soulève le cœur car elle exploite l'esthétique et le sordide. L'esthétique, c'est-à-dire l'écriture poétique, est ici incluse dans la sphère de l'horreur et du laid. Et c'est exactement l'entremêlement des thématiques liées au sexe, à violence et à la mort dans une écriture corrosive et poétique qui rend la scène abjecte. La répétition d'une sélection de mots (« baise », « elle », « bois », etc.) et de syntagmes (« elle puise dans son sexe ») et l'esthétisme fragmentaire (« Je suffoque », « Elle hurle », etc.) qui renvoie à l'anéantissement du génocide et à ses corps morcelés contribuent à renforcer le malaise dans le texte. L'auteur multiplie les effets stylistiques et cette quête d'une esthétique de la violence dérange au plus au point le lecteur emmuré dans une écriture à l'imagination fertile dans la construction de l'horreur. Elle donne l'impression d'être davantage un laboratoire langagier et esthétique de la violence extrême.

Notre analyse de la représentation de la violence extrême chez Raharimanana peut se résumer ainsi : tout est « pestilence » et « pourriture ». Et par cet excès de débordements physiologiques, d'odeurs putrides et de matières visqueuses, le texte semble « expulser » à la fois sa condamnation, son incompréhension et son désarroi devant les faits. L'univers abject où n'évoluent que des corps éclatés est bien retranscrit dans le passage suivant :

Il traîne sa pourriture ailleurs, vers d'autres pièces, me laisse seul au pied des murs devenus immenses. Tremblant, je ramasse l'œil restant et l'applique contre l'un des murs. Un trou béant se forme aussitôt. Miasmes et pestilences s'en dégagent. Des enfants courent à travers un champ de cadavres [...]. Des enfants soulèvent des corps et leurs mains sont baignées dans le sang purulent. Ils essuient leurs larmes et dans leurs gestes se souillent les joues. Des traînées de morve qu'entachent de longs filets de sang noir, vert, salé, acide...<sup>1636</sup>

A l'évidence, la représentation des violences chez l'auteur réside dans l'élaboration d'une écriture sensationnaliste dont l'objectif est de donner à voir et à ressentir. La transmission de l'expérience des massacres passe essentiellement par les émotions fortes qu'il s'agit de faire vivre au lecteur qui est transformé en un lecteur-voyeur. Il a une

---

<sup>1635</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1636</sup> RAHARIMANANA, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, op.cit. p. 85.

connaissance des faits que par des frissons, des malaises et par le sentiment d'abjection qu'il ressent. C'est en jouant sur ces images qui sont « un mixte à la fois répulsif et attractif, désiré et rejeté, attendu et mis à part, pouvant évoquer 'ce mixte d'extatique et d'intolérable' »<sup>1637</sup> que le texte dérange créant le sentiment d'une écriture obscène. On est dans la logique de l'image-choc, « de l'art spectacle, celui qui agit sur le *movere*, plus que sur le *docere* »<sup>1638</sup> et dont les dispositifs, nous dit Mesnard, « visent à court-circuiter le jugement du destinataire »<sup>1639</sup>. Et à s'y méprendre, on pourrait s'imaginer être devant un thriller aux effets spéciaux recherchés et efficaces dans la production d'effets d'horreur.

Une telle lecture n'apparaît pas si absurde lorsqu'on sait que la mise en écriture des événements s'est faite à partir d'images télévisuelles qui sont elles-mêmes le fruit d'un montage ; donc d'une mise en scène particulière afin de capter l'attention du public au maximum. La représentation du génocide chez Raharimanana qui se construit à partir d'une représentation visuelle initiale est intéressante et elle pourrait, en partie, expliquer la mise en récit spectaculaire. En étant exposé au défilement d'images ciblées et sans doute percutantes, l'auteur accède à l'événement par le biais d'une reconstruction impressionnante qui donne à voir les faits selon un angle précis qu'il réceptionne et est amené à reproduire. En l'occurrence, son imaginaire du génocide repose sur les images qu'il a vues. Or, si celles-ci sont maximalistes on peut supposer qu'elles sont répercutées dans la « mise en scène » littéraire. Par ailleurs, notons qu'il y a là, une construction de mise en abîme qui pense le processus de la consommation de l'image de la violence extrême et ce processus de lecture qui sensibilise non seulement sur le contenu, mais aussi sur la façon de l'individu contemporain à accéder aux tragédies est en l'occurrence un reflet du propre vécu de l'auteur en tant que témoin tiers. Vraisemblablement, il y a chez l'auteur une intention de problématiser l'image-choc que porte la télé et qui est absorbée frénétiquement par le spectateur contemporain qui est constamment en quête d'images fortes. Cependant, la surenchère de visions d'horreurs tend à indiquer que l'auteur lui-même a été submergé par le déferlement visuel des atrocités.

\*\*\*\*

---

<sup>1637</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, p. 44.

<sup>1638</sup> SIBOUNI, Nicolas, « L'éthique du témoignage. *Témoignage en résistance* de Philippe Mesnard ». Compte rendu critique publié en ligne en 2008. Consulté en juin 2010. URL : [http://www.nonfiction.fr/article-584-lethique\\_du\\_temoignage.htm](http://www.nonfiction.fr/article-584-lethique_du_temoignage.htm)

<sup>1639</sup> PRSTOJEVIC, Alexandre ; JURGENSON, Luba, « Entretien avec Philippe Mesnard », in *Vox Poetica*, revue électronique, texte disponible en ligne. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMesnard.html> (pas de pagination).

Les analyses des textes de Kourouma et de Raharimanana ont démontré le déploiement du discours sensationnaliste. Celui-ci crée une atmosphère lourde où le chaos devient palpable. Devant les visions des corps torturés qui s'amoncellent et engendrent un sentiment de condensation et d'oppression, le lecteur se retrouve comme « asphyxié ». Avec l'emploi d'une esthétique fragmentaire le *chaos* est vite atteint, car l'écriture éclatée instaure une cassure, une perte et un vide. Par ailleurs, c'est également l'impossibilité d'un corps unitaire qui est exprimée, faisant de la guerre l'expression même de la négation de l'existence de l'humain.

### ***c. Et les autres textes ?***

Le corps violenté et le cadavre constituent des motifs phares. D'autres fictions suivant la même logique d'écriture de Kourouma et de Raharimanana sont à répertorier. Si l'usage d'une écriture-choc n'est pas aussi courant que dans les textes de ces derniers, on peut néanmoins voir des descriptions qui spectacularisent l'horreur. Dans un même registre, signalons donc les textes de Sehene, *Le feu sous la soutane*, et de Waberi, *Moisson de crânes* et *Transit*, qui traitent du génocide des Rwandais tutsis et des conflits armés à Djibouti respectivement. Si *Le feu sous la soutane*, en particulier, s'illustre par la présence importante d'un discours réflexif complexe sur la notion du mal et sur la violence extrême, contrairement à *Rêves sous le linceul*, Allah n'est pas obligé et *Transit*, des passages mettant en scène la violence extrême révèlent néanmoins une approche sensationnaliste. Sans proposer une analyse détaillée comme c'était le cas avec Allah n'est pas obligé et *Rêves sous le linceul*, nous souhaitons ici illustrer sa présence dans d'autres œuvres. Dans cette optique, notre lecture se fera sans examen approfondi, mais il importe de garder en tête les éléments incontournables indiquant la présence d'une poétique de l'obscène. Par ailleurs, nous indiquons qu'une attention particulière sera accordée aux passages soulignés.

#### ***Extrait 1 dans Johnny Chien Méchant :***

Tout l'après-midi nous avons razié, nous avons tué, nous avons volé, nous avons violé. Nous étions soûls de sang et de sperme. Dans tout le quartier résonnaient des cris de *somba liwa*, des rafales, des grenades qui explosaient, des cris, des pleurs et des hurlements de chiens.

[...].

Derrière et à côté des véhicules des centaines d'autres personnes armées de machettes, de lances ou d'armes automatiques, elles aussi repues de sang et de sperme, qui arborant

une tête dégoulinante de sang piquée au bout d'un pieu ou d'une baïonnette, qui portant autour de son cou des intestins dégoulinants de sang, qui exhibant fièrement des organes génitaux, tous chantant les chansons guerrières de notre tribu.<sup>1640</sup>

La parole excessive ici vise à créer un effet de choc. La tonalité froide du narrateur accentue le caractère provocateur de l'écriture qui déploie un arsenal de procédés pour intensifier l'atmosphère de violence : l'utilisation de l'hypotypose, la surenchère d'images hyperboliques (p. ex. : « soûls de sang et de sperme [...] repues de sperme et de sang »), la répétition des mots « sang », « dégoulinants », etc., ainsi que l'utilisation d'une structure syntaxique parallèle (« qui »), entre autres. La mise en scène des exploits des bourreaux en termes d'atrocités est à la limite du tolérable et par son jeu sur la violence extrême, elle maintient toute l'attention du lecteur qui est à la fois répugné et fasciné.

### *Extraits 2 & 3 dans Le feu sous la soutane*

#### *Description des massacres :*

[...] ils arrachent des brancards les blessés aux traits fins ou d'une grande taille [...] et les tailladent de leurs machettes. Je suis trop sonné pour pouvoir réagir. Mais cela servirait-il à quelque chose ? Dans le brouillard de mon étourdissement, les hurlements des victimes me parviennent encore et aussi *le bruit sec des os qui craquent sous chaque coup*. Quand je rouvre les yeux, *un homme, effondré à deux pas de moi, oscille sur ses genoux, son front ouvert saignant à grands flots*. Il essaie de se relever, mais, à nouveau, on le jette à terre pour l'achever à grands coups sur la tête. *Son crâne éclate comme une coque de noix. Ce bruit très particulier résonne longtemps à mon oreille. Un liquide tiède m'éclabousse le visage et les mains : un peu de son sang et de sa cervelle*. Un autre réfugié est tailladé à la nuque. Il meurt sur-le-champ, *le dos barbouillé d'écarlate qui coule à gros bouillons de sa blessure ouverte*. Les gens de la Croix Rouge, tous des Européens, assistent au spectacle avec des mines horrifiées. Puis ils s'efforcent de récupérer les cadavres<sup>1641</sup>.

Dans ce passage où le prêtre Stanislas assiste, impuissant, à un massacre, nous sommes surtout sensible à la focalisation sur les détails scabreux. En explicitant l'acte violent, le narrateur construit un vrai spectacle violent auquel est convié le lecteur transformé en un spectateur-voyeur : l'acte de voyeurisme est mis en avant. Notons, par exemple, l'attention portée au détail morbide dans la comparaison du crâne qui éclate « comme une coque de noix », mais aussi dans la précision du « liquide tiède » du sang et de la cervelle. Les expressions « grands flots », « grands coups », « gros bouillons » démontrent

<sup>1640</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op.cit. p. 273.

<sup>1641</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., pp. 24-25.

une écriture sensationnaliste usant de superlatifs pour capter l'attention du lecteur — qui est désormais davantage un spectateur — et le faire frissonner. Ce genre d'écriture privilégiant les descriptions vives et sanglantes du corps mutilé abonde sous diverses formes : viol, émascation, mutilation, décapitation, fusillade éventrement, etc. L'extrait qui suit exhibe un corps massacré en ayant recours à une palette d'adjectifs qualificatifs et descriptifs. Il s'agit d'une scène majeure du roman, car le prêtre passe à l'acte pour la première fois. A son tour il bascule lui-aussi dans la folie meurtrière et devient un tortionnaire :

Ma première victime n'est autre que le frère d'Assumpta, un grand maigre impassible [...]. Ce mutisme m'agace [...]. J'ai besoin d'entendre sa voix pour accompagner mon geste, une parole qui me consolerait du mal que je suis en train de commettre. Au deuxième coup, il chavire, et s'effondre au troisième. *Je sens la lame qui plonge dans la chair, je vois la peau qui s'ouvre encore et encore. Plus je le frappe, plus j'éprouve du plaisir ; maintenant j'ai vraiment envie de l'assommer. Sa chair s'écarte à chaque secousse, révélant le muscle rouge sous la peau noire. Comme un bœuf à l'étal du marché* [nous soulignons]<sup>1642</sup>

Le passage est particulièrement brutal. Il invite à un voyeurisme macabre, expose froidement et de façon rapprochée une exécution qu'il prend le soin de détailler en laissant apparaître une fascination morbide. Le sentiment d'obscénité gît dans la comparaison du corps mutilé et sanglant de la victime à du bétail exposé « à l'étal du marché ». La mise en gros plan de la chair révélant un « muscle rouge » renforce la comparaison avec un animal dépecé et étalé à l'abattoir. Et on est d'autant plus troublé de savoir que le narrateur commet l'acte barbare avec un « plaisir » grandissant. Notons au passage que le ton léger qui accompagne la scène accentue la dimension cruelle. D'autres passages de ce genre sont à relever dans le roman<sup>1643</sup>.

<sup>1642</sup> SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, op. cit., pp. 103-104.

<sup>1643</sup> Nous citons un autre passage important qui permet de suivre l'évolution psychique du prêtre à la suite de son premier crime. Notons auparavant qu'il s'agit d'une scène de repas où le narrateur, submergé par l'horreur de son acte, fait un rapprochement sordide entre la chair de la viande qui lui est servie et celle de la victime massacrée un peu plus tôt :

« Assumpta apporte les brochettes [...]. *Je les contemple [...]* c'est la viande qui me dégoûte [...]. La vision des morceaux sanguinolents me donne envie de vomir. L'odeur de cuisson empest mes narines, me rappelant d'autres chairs brûlées. Comment ne pas faire le rapprochement ? À nouveau me saute à la mémoire le muscle rouge aperçu à travers la peau tranchée du frère d'Assumpta. Et le tas de cadavres gonflés grouillant de mouches en bas de la colline. D'où vient cette viande dans mon assiette ? [...]ela pourrait être aussi du chien, une de ces bêtes galeuses et errantes qui rôdent dans Kigali et s'arrachent les dépouilles qu'elles déchiquettent à petits coups de crocs joyeux devant cette abondance soudaine. Et si c'était carrément de la chair humaine ? Le frère d'Assumpta, par exemple ? *Je l'ai abattu et maintenant je vais le dévorer. Mon corps absorbera le sien et sa chair pénétrera la mienne, s'incorporera à moi, deviendra moi : mes membres, ma tête, mes veines, mes artères, mes entrailles, mes os, mes ongles, mes cheveux.* Une forme de transsubstantiation, comme le Corps du Christ pendant la communion [...]. *Délicatement, je détache la viande de la pique de bois devenue rouge profond. Ensuite, j'attaque le morceau au couteau, m'acharnant à découper jusqu'à ce que la lame gratte l'assiette. Je manie le couteau comme j'ai manipulé la machette. Mâcher la chair puis l'avalier, les yeux fermés. À mon grand étonnement, elle est plutôt tendre. Un jeune garçon ? [...]. La chair*

## Extraits 4 & 5 dans Moisson de crânes

### Scène de pillages et de tueries collectives :

Le scénario est toujours le même. On regroupe la population civile dans un bâtiment administratif, une école ou une église [...]. Ensuite on procède au tri. On sépare les voisins de toujours, les ouailles de la paroisse, les amis d'enfance, les habitants de la même parcelle. Les Hutus sont priés de vider les lieux sur-le-champ. On lance des grenades, en veux-tu en voilà dans la foule agglutinée. On mitraille. On procède au nettoyage de la maison rwandaise, de fond en comble. Enfin, l'enfer de la machette des miliciens [...]. Les humains se tordent, se contorsionnent, se vident de leur substance, s'entortillent comme le ver coupé net de son milieu [nous soulignons]<sup>1644</sup>.

Dans ce passage extrait de la nouvelle « Et les chiens festoyaient », c'est notamment vers la fin du texte que Waberi donne à voir les images saisissantes qui heurtent le « regard » du lecteur. La légèreté dérangeante et le cynisme qui accompagnent la description de la violence extrême et des victimes qui sont comparées à des vers de terre illustre le style sensationnaliste.

Signalons, un peu plus loin, un passage qui décrit avec soin et en longueur la vision bouleversante des chiens mangeurs de cadavres. L'écriture poétique qui porte le texte est largement responsable de la théâtralisation de l'horreur :

Chiens errants, mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet. [...]

Mamelles lourdes, en ordre de marche, des femelles se déplacent sans leur ancienne grâce de canidé. Chiens porteurs de maladies, avides écumeurs de forêts, voleurs de corps, disputant les os aux charognards. Meutes cheminant de carnage en carnage, de puits en puits, de marais en marais. Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des

---

*marronnasse regorge de sang qui s'accumule en une petite flaque* au bord de l'assiette. Je mastique chaque morceau et l'avale en retenant mon souffle. Un supplice. Il me faut bannir tout plaisir de cet exercice », *Ibid.*, pp. 116-117.

La scène suscite le haut-le-cœur par la juxtaposition macabre de la brochette de viande et du corps de la victime. Et le malaise est accentué par l'écriture de l'extrême (style réaliste, langage cru, hyperbolique, descriptif, etc.) de qui ne laisse pas seulement poindre le sentiment d'abjection du narrateur, mais elle expose assez distinctement la fascination et l'exaltation du narrateur quant à l'éventualité de l'origine humaine de son plat.

Voir aussi l'exemple suivant : « La cicatrice est récente, *encore rose, presque rouge* et couverte d'une *fine pellicule translucide qui s'écaille* par endroits. Quelqu'un a dû vouloir lui trancher la tête car la coupure s'étend d'une épaule à l'autre. *Décapiter une si jolie tête ! Comment cela est-ce possible* », *ibid.* p. 69.

Dans cet extrait qui propose un gros plan sur une cicatrice au niveau du cou d'une jeune fille, le prêtre, dont le regard dérange tant il est voyeur, scrutateur et complaisant, constate que cette dernière a été victime d'une tentative de décapitation. Mais contre toute attente, la connaissance de cet acte ignoble donne lieu à une remarque des plus consternantes de la part du narrateur : « décapiter une si jolie tête ! Comment cela est-ce possible ». C'est comme s'il était plus acceptable de couper une tête moins jolie. Liée à une scène tragique qui dérange déjà par les précisions dont se passerait le lecteur, cette réplique cynique qui dévoile un rapport gênant entre violence et sexe suscite un sentiment d'obscénité.

<sup>1644</sup> WABERI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, op. cit., pp. 24-25.

collines dès le petit matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycaons, chacals, tous diables dépeupleurs de la même engeance. L'instinct de chasseur des chiens s'est réveillé à la vue des flots de sang. Depuis, une seule loi : celle de la meute. Enivrés par les *pestilences des cadavres en putréfaction*, les *molosses s'en donnent à cœur joie*. Guetteurs intrépides, les rapaces profitent de la pluie ou d'une accalmie pour tout nettoyer. Les invasions des sauterelles sont l'étape suivante. *Les rivières chargées de corps gonflés, bois noirs et rouges, raides sans doute, opacifient les marais et gèlent tout mouvement* [nous soulignons]<sup>1645</sup>.

## Extrait 7

### *Les violences extrêmes dans Transit :*

Tu ramasses les filles des rebelles pour faire esclaves chéries dans campement militaire. Toutes les filles c'est pour nous, elles sont obligées de montrer leurs fesses [...]. Rebelles quand ils gagnent du terrain sur nous ils attrapent leurs sœurs. Ils bousillent vite vite. Ouais tu étais avec soldats. [...] Salope, moi je vais te saloper la vie : tiens, prends ça dans le cul et pan ! Et toi, après ça, t'es fou. Rien à foutre, tu balances les veilles mamans, vieux tontons et tout dans trous de la montagne en chantant Tupak Shakur. Tu brûles campement, tu mets poison dans l'eau. Tu arroses tatatata les animaux. C'est rigolo chameau goinfré de balles qui tombe, relève longues longues jambes, tombe, relève, tombe, relève. Toi, tu arrives pan pan pan, salaama et bye bye. Rien à foutre ! Vaches, c'est trop bête, elles ont grands yeux blancs, meuh meuh, elles attendent les balles, elles cherchent la mort. Moutons ça court partout. Chèvres ça court court vite. J'ai vu soldats violer âne qui fait hi...hi...hi. Tu rigoles tout seul. Quand travail-là c'est fini, tu brûles ton hasch, tu respire fort fort jusqu'à tes yeux ils quittent ton visage. Après, t'es cool avec ton walkman<sup>1646</sup>.

Dans ce passage extrait du roman consacré aux événements de guerre à Djibouti qui évoque les atrocités auxquelles étaient accoutumés les enfants-soldats<sup>1647</sup>, le narrateur nous parle pêle-mêle de différents sujets : alcoolisme des soldats, esclavage sexuel, exploitation des femmes, la débauche et la mort absurde et cruelle en temps de guerre. Le lecteur est confronté à un discours prolix dont il n'entrevoit pas la visée. Mais ce qu'il retient surtout, ce sont les images-chocs qui s'enchainent. En quelques lignes, le narrateur enfant-soldat propose, en effet, des un concentré de visions abjectes dans un français africanisé, vulgaire et sur un ton survolté. L'obscénité de la scène repose dans la violence gratuite qui est exhibée sur un ton provocateur et de façon grotesque.

<sup>1645</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>1646</sup> WABERI, Abdourahman, *Transit*, op. cit., p. 65.

<sup>1647</sup> A maints niveaux (la création d'un langage africanisé, la thématique de l'enfant-soldat, etc.), le roman (dans le cadre du récit de l'enfant-soldat Bachir Benladen), évoque *Allah n'est pas obligé* de Kourouma. L'auteur djiboutien s'en est inspiré visiblement, mais là où Kourouma parvient à produire un texte fort et original, Waberi semble plutôt échouer. Contrairement à *Allah n'est pas obligé*, Waberi ne convainc pas ici en dépit de l'idée de départ séduisante de croiser des récits et des destinées totalement opposés à l'instar du roman de Dongala.



### *Observations générales sur les extraits cités*

Les spectacles auxquels le lecteur est convié usent le « regard » avec les chairs sanguinolentes qui sont exposés froidement avec une complaisance qui dévoile la fascination morbide des narrateurs. La guerre « au ras du sol » est mise en scène par une écriture obscène qui exhibe et excède. Les logiques de destruction et d'anéantissement sont dépeintes crument d'une manière qui tend à heurter la sensibilité du lecteur. C'est donc en théâtralisant l'horreur que les écrivains tentent ici de dire la vie qui s'effrite et le sens qui s'effondre pour devenir de la fange. C'est une parole rebelle et subversive qui s'est affranchie des codes de la représentation et de ses tabous ordinaires. Axée dans une visée de renversement et de destruction, elle veut traduire à travers le scandale, la marge et la transgression l'anéantissement des sociétés et de l'humanité frappées par les violences extrêmes en misant sur l'exposition captivante de l'abject.

D'autres textes tels *Sang de kola*, *Chroniques du Katanga*, *Les enfants de la guerre* donnent aussi à voir des représentations suivant le schéma de l'écriture obscène<sup>1648</sup>. Nous l'avons vu, le corps mutilé qui est exhibé, force le regard du lecteur en dépit du sentiment de rejet qu'il provoque. Le cadavre, « cloaque et mort »<sup>1649</sup>, symbolise la chute ; il « est le comble de l'abjection »<sup>1650</sup>, « le plus écœurant des déchets »<sup>1651</sup>. L'exposer de façon outrancière devient alors pour l'écrivain un moyen « symbolique » brutal qui provoque la chute du lecteur ; celui-ci est violemment extrait de son univers sécurisant et confortable et

---

<sup>1648</sup> Voir par exemple deux extraits dans *Sang de kola* qui suivent en gardant à l'esprit les différents éléments mentionnés plus haut qui déterminent une écriture pornographique de la violence :

*Extrait 1 : exhibition du cadavre*

« [Fatou] déboucha sur une esplanade et eut à la fois l'élan et le souffle coupés par ce qu'elle y découvrit : un véritable tapis de cadavres s'étendait à ses pieds. Il y en avait partout et à perte de vue : des petits, des grands, des moitiés. Parfois entassés les uns sur les autres, les corps formaient par endroits une innommable bouillie de chair, de sang et de matières fécales. Œuvres du nuage de mouches qui ratissaient la place, un bourdonnement continu s'élevait de cet amas de viande enflée, éclatée, écrasée par la moiteur de ce torride mois de juin » [Nous soulignons], NDJEKERY, Nétonon, *Sang de kola*, op. cit., pp. 148-149.

*Extrait 2 : une scène de décapitation*

« L'exécution avait été réalisée avec une vitesse et une répartition de rôles qui dénotait un métier consommé : deux combattants lui avaient bloqué les bras, deux autres les jambes tandis qu'un cinquième s'était approché de lui par derrière, lui avait brutalement tiré la tête en arrière avant de lui sectionner la pomme d'Adam d'un coup de poignard. Les yeux du malheureux étaient quasiment hors de leurs orbites et de sa bouche largement ouverte s'échappaient les échos d'un horrible gargarisme. Les combattants le lâchèrent tous en même temps. Il fit un tour complet sur lui-même et s'abattit d'un bloc. Suivi dans sa chute par le faisceau lumineux, il tremblait de tous membres » [Nous soulignons], *ibid.*, p. 18.

Voir aussi les pages suivantes : 53-54, 65, 71, 100, 149, 155-156, 174.

<sup>1649</sup> KRISTEVA, Julia, op. cit., p. 11.

<sup>1650</sup> *ibid.*, pp. 11-12.

<sup>1651</sup> *ibid.*

se voit contraint de pénétrer dans l'enfer de tragédies guerrières. Il y a un comme un besoin urgent de la part des écrivains usant d'une écriture sensationnaliste de focaliser brutalement les yeux du lecteur sur l'horreur, tel un ultime supplice qui l'obligerait à voir ce qu'il refuse de voir généralement.

Ici, on peut s'interroger sur l'identité du lectorat visé : s'agit-il du lecteur occidental représentatif de la communauté internationale qui a fermé les yeux sur des drames humains pendant cette période ? Ou s'agit-il des auteurs de ces crimes et de leurs complices ? Si le recours à violence radicale qui, visiblement, se délecte dans la spectacularisation de l'horreur, a été motivé par l'un ou l'autre (ou les deux), nous serions toutefois davantage intéressée de savoir si le lectorat africain et notamment les victimes ou les témoins des violences extrêmes sont pris en compte lorsqu'une écriture de type essentiellement sensationnaliste est utilisée. Cette question s'avère particulièrement pertinente pour la dernière analyse qui examine la représentation du viol dans le roman de Dongala, *Johnny Chien Méchant*.

#### 9.3.2.2.1. Sexe, sang et mort : l'exemple de Johnny Chien Méchant

On observe dans le roman, une spectacularisation de la violence qui semble délibérément rechercher l'horreur et les émotions fortes. Ainsi, divers passages, en particulier ceux décrivant des scènes sexuelles, dévoilent une écriture sensationnaliste qui semble se complaire dans la gratuité totale de la violence. Un autre aspect de l'esthétique « extrémiste » de nos textes est à observer dans la représentation de ce qui relève du domaine sexuel. Ici, il s'agit clairement de transgresser les non-dits. *Johnny Chien Méchant* en est la manifestation la plus expressive, car le roman consacre plusieurs descriptions à des scènes sexuelles grotesques. Les longues séquences explicites dérangent car on peut leur reprocher d'attiser des réactions lascives dans un contexte dramatique. Par ailleurs, décrites dans le langage familier et grossier de Johnny (car c'est lui qui raconte les viols), elles dévoilent le monde inversé du carnavalesque dans tout son gigantisme. Notons que le roman comprend à la fois des séquences érotiques montrant des ébats sexuels entre Johnny et sa partenaire et des scènes de viols avec les victimes. C'est la représentation du viol qui interpelle et pose problème comme nous le verrons plus bas. Mais auparavant observons la figuration grotesque d'un rapport sexuel entre le protagoniste bourreau et son amie :

Ma chose est devenue debout-debout et le « debout-debout », comme une *tête de fusée*, a d'abord exploré la bouche de ma Lovelita [...]. Arc bouté sur mes jambes, j'ai glissé mes mains le long de ses flancs pour *saisir à pleines paumes les deux oranges de sa poitrine* que je suçais un instant auparavant, tandis qu'une *décharge électrique* a couru le long de ma colonne vertébrale avant de *s'irradier* à travers tout mon être lorsque enfin la tête de ma fusée chercheuse et son *long corps* a pénétré dans le *tunnel soyeux et humide* que sa croupe cabrée, légèrement surélevée et projetée en arrière m'offrait. Avec de *violents coups de boutoir*, je l'ai prise *encore et encore* jusqu'au moment où, *soudainement maboule sous le choc de la giclée de lave fumante éjectée du Nyiragongo de mes entrailles*, elle a planté ses dents dans la chair de mon avant-bras immédiatement après le *cri de plaisir qu'elle a lâché, un hurlement plus déchirant que celui du cochon de Piston* [nous soulignons]<sup>1652</sup>.

L'obscénité est une affaire de langage et en refusant de se plier au conformisme en ce qui concerne la désignation des organes génitaux et l'acte sexuel, l'écrivain se place dans la sphère marginale. Le « narrateur-bourreau » est le porteur de ce discours obscène à la limite du pornographique. Sa tendance à l'exagération ici a pour effet de rendre la scène plus comique et vulgaire. Les comparaisons grotesques et le discours hyperbolique constituent un mode de déréalisation abject qui induit un sentiment de répulsion. Le comique et le grotesque marquent, en effet, la narration de Johnny à travers l'élaboration d'un dispositif langagier particulier. Par exemple, à l'aide de comparaisons et de métaphores amusantes, il suggère les rondeurs et la fermeté des seins de sa compagne qu'il décrit comme étant des « oranges », il donne à voir son organe génital comme étant « une tête de fusée » et, plus loin, évoque la « lave fumante » pour nommer son sperme et ainsi suggérer l'idée d'une intense et brûlante virilité. Notons aussi, l'usage d'une écriture descriptive soutenue par l'excès et qui se traduit par l'emploi systématique des nombreux adjectifs (« son long corps a pénétré dans le tunnel soyeux »). Enfin, la théâtralité de la narration est accentuée par le dynamisme que dégagent les adverbes tels que « soudainement » et « immédiatement » ainsi que les expressions hyperboliques employées (p. ex : « décharge électrique », etc.). Au final, en dépit du caractère érotico-pornographique de la scène qui est susceptible de mettre le lecteur mal à l'aise, celui-ci se laisse emporter par l'ivresse du carnaval grotesque qui porte ce texte et ne retient, selon nous, que l'effet amusant. Il n'ignore pas pour autant la fonction correctrice du grotesque visible ici à travers le ridicule qui marque la fin de l'extrait quand le couple de bourreaux est brutalement transformé en des figures grotesques lorsque Lovelita mord Johnny en lançant un cri que ce dernier compare à celui d'un cochon. Notons, par ailleurs, que le cri est considéré comme un « outil obscène du langage humain »<sup>1653</sup>. Il évoque la bouche ouverte, « signe de terreur, d'horreur, matérialisé par Munch qui exhibe le

<sup>1652</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 194.

<sup>1653</sup> BAYON, Estelle, op. cit., pp. 208-209.

son dans une destruction de l'harmonie. Le cri est celui de la douleur ou de la jouissance, et il crée un amalgame entre plaisir et souffrance, qui concerne l'ambiguïté de l'effroi à la fascination ». Ainsi pour Estelle Bayon, le cri est « l'émanation la plus violente de quelque chose d'intérieur, dans une agression sonore pour le spectateur, analogue à l'éclatement d'une souillure du corps en gros plan »<sup>1654</sup>.

### *La représentation grotesque du viol*

Si la présence de telles scènes dans un texte consacré à l'expérience de violence et de douleur extrêmes gêne (y compris lorsqu'on les place dans le contexte de Johnny, adolescent-soldat qui n'a pas la notion du mal et qui vit dans la transgression permanente) c'est surtout la représentation des viols qui témoigne du caractère obscène du récit de Johnny. De manière générale, il est à noter que la mise en scène du viol tend à reposer sur un même schéma. Outre le recours aux procédés d'accumulation et d'intensité employés pour accentuer la sensation d'effroi et de fascination, les viols sont systématiquement racontés par Johnny dont le discours vulgaire accroît la violence déjà présente<sup>1655</sup>. Le choix d'avoir confié la narration de telles scènes au bourreau plutôt qu'à Laokolé est une démarche osée et provocatrice. Mais elle semble aussi stratégique et, visiblement, elle se justifie par l'entreprise transgressive de l'écrivain. À travers Johnny, ce symbole par excellence de l'« ensauvagement » de l'homme, Dongala parvient à suggérer le chaos et la déchéance humaine qui marquent les espaces de vie en temps de guerre. Son personnage rend légitime l'entreprise de représenter l'acte sexuel dans un langage hautement vulgaire, mimétique d'une expression orale très marquée, de plus, d'une légèreté et d'une euphorie effrayantes, ce qui confère à la fois à Johnny et au texte un caractère obscène.

Vraisemblablement, le phénomène de généralisation des viols lors des conflits en Afrique (mais aussi ailleurs) semble justifier le choix de l'auteur de montrer l'agression sexuelle par le biais du point de vue du bourreau. Dans cette optique, cette démarche pourrait être interprétée comme une tentative de problématiser des actes atroces (ou l'absurde) qui ne s'expliquent pas. Comment penser la mise en scène de la violence extrême par la perspective du bourreau ? Est-ce une ultime démarche provocatrice ? En quoi le point de vue du bourreau participe-t-il à la réflexion sur la cruauté humaine ? Contribue-t-il à la

---

<sup>1654</sup> *Ibid.*

<sup>1655</sup> Laokolé décrit, elle aussi, des scènes de violence, mais pas des actes de viols qui sont toujours pris en charge par Johnny.

dénonciation du phénomène guerrier et des violences de masse ? Outre les interrogations complexes, mais importantes que soulève la représentation du viol par le narrateur-bourreau, il est à noter que les descriptions des viols sont dans l'ensemble longues, crues et systématiquement mises en gros plan. L'écriture sensationnaliste et érotico-pornographique qui les accompagne crée une atmosphère lascive, mais celle-ci est constamment mêlée à la terreur. Enfin, la tonalité légère et souvent risible de la narration rend compte d'une esthétisation grotesque du viol qui, associée à une écriture déjà investie par de multiples formes de violence, interpelle et dérange fortement.

Le passage ci-dessous est extrait d'une des longues scènes de viol que comporte le roman :

Quand il les voyait rouler par terre, se contorsionner et *agiter leurs fesses nues comme si elles dansaient une danse inventée par le diable*, alors là, il se mettait à *bander fort comme un taureau*. Ses yeux exorbités de fureur de chanvre étaient encore plus rouges que les yeux pimentés de ses victimes. Il était heureux et sans honte il jouissait. Je sais qu'il mouillait parce qu'une tache sombre, ronde et humide, se dessinait sur son pantalon [...]. Une fois qu'il s'était assouvi, *sa banane retombait et devenait flagada, puis se ratatinait* pour disparaître *dans les plis de son bas-ventre*. *Impressionnant* [nous soulignons]<sup>1656</sup>.

À l'évidence, le viol pour notre narrateur-bourreau n'est pas une perversion, ni un crime, mais davantage un défoulement et une rétribution nécessaires pour le guerrier. Pour lui, l'acte n'engage aucun jugement moral et c'est précisément la levée de toute forme de qualification morale qui s'avère choquante pour le lecteur. En décrivant les faits par la perspective du tortionnaire lui-même, les viols sont dépeints de la manière la plus explicite, la plus osée, et sordide qui soit. L'obscénité est amplifiée par l'utilisation d'un langage mimétique de l'oral, populaire et vulgaire : les termes « piston » et « banane » (pour nommer la partie génitale masculine), « bander fort comme un taureau », « pomper », « sa chose-là faisait debout-debout », « il mouillait », « il jouissait », etc. L'abjection est à son comble quand un parti pris humoristique et burlesque vient s'ajouter à la description comme c'est le cas ici. Car la démesure et une certaine exagération bouffonne marquent clairement la narration de Johnny. Notons enfin que l'auteur dénonce le viol et les tortionnaires en passant par la carnavalisation du récit par le biais du mode grotesque et du comique.

Si, comme le dit Chevrier, le processus carnavalesque « repose essentiellement sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des valeurs et des codes ordinaires dans un but

---

<sup>1656</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op.cit., p. 18.

de dévoilement et de révélation de vérité »<sup>1657</sup>, dans la présente scène il a pour effet de faire chuter le « bourreau » et ses compagnons dans la sphère du ridicule. Du statut de « sujet-bourreau », ils passent donc à celui d'« objet(s) bouffon(s) », s'exposant au rire moqueur du lecteur. Ce dernier, cependant, peut se sentir bousculer par cette démarche et interroger la validité de l'entreprise de dénonciation du viol par le biais de la dérision et du grotesque. Par ailleurs, le viol étant une agression de l'espace corporel intime, il est un crime « interne » qui n'est pas toujours visible de l'extérieur. Ainsi, dans cette scène violente qui est dépourvue de la vision d'un corps brutalisé, mais qui donne à voir sur un ton comique des postures lascives et l'acte sexuel décrit en des termes mélioratifs, on peut s'interroger quant à la visibilité du viol lui-même. Comment le lecteur vit-il cet « éclipse » de l'expérience de la souffrance de la victime ? Le mode carnavalesque parvient-il à rendre compte de la dimension tragique de cette scène ? Quels sont les images et l'effet dominant ici ? L'horreur est-elle réellement mise en avant ici ?

Analysons une autre scène où Johnny décrit l'agression d'une présentatrice de télévision :

Une larme a coulé de la joue de TT et est tombée sur sa poitrine. J'ai alors vu la forme de ses deux seins qui pointaient sous son grand boubou. Mon petit bonhomme s'est mis tout d'un coup à faire debout-debout, non pas comme celui de cet idiot de Giap qui ne pouvait rien faire, mais comme celui de quelqu'un qui avait envie d'aller jusqu'au bout. Au bout avec TT [...].

Elle ne résistait plus, elle se laissait faire. C'est cela qui est magnifique avec un fusil. Qui peut vous résister ? On nous avait dit que le pouvoir était au bout du fusil et c'était vrai. *J'ai enfin fait sauter son slip et j'y suis allé, là, dans le studio, sous les yeux du technicien toujours paralysé, la bouche et les yeux ouverts, à côté du corps de son copain. J'ai pompé, pompé la belle TT* [Nous soulignons]<sup>1658</sup>.

Le début du texte (« une larme a coulé sur la joue de TT ») et l'emploi de l'adverbe « alors » peuvent, dans un premier temps, laisser penser à une suite triste, tragique, voire salubre (la détresse de la victime poussant Johnny à ne pas commettre le viol). Mais en associant l'horreur du viol à un discours outrancier, l'atmosphère tragique est très vite neutralisée. Les phrases qui suivent attestent, en effet, d'une esthétisation grotesque de l'agression sexuelle. Ainsi, nous dit le texte, en voyant sa victime pleurer, Johnny ne voit « alors » que les seins de celle-ci qui « pointaient sous son grand boubou ». La dimension grotesque est accentuée par l'emploi d'un langage mimétique de l'oral, populaire, les répétitions des mots (« jusqu'au

<sup>1657</sup> CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris : Edisud, coll. « Les écritures du Sud », 2006, p. 193.

<sup>1658</sup> DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 36.

bout. Au bout ») et du phonème « [u] » et l'exagération qui met en avant, une fois encore, le ridicule du personnage de Johnny. La description du crime marquée par l'excès (par ex. l'emploi d'un discours vulgaire, cru, etc.) rend difficile, voire impossible tout effet tragique. C'est ainsi que l'attention du lecteur tend à se détourner de la victime et du viol pour se concentrer davantage sur le discours lascif et excessif de Johnny (« mon petit bonhomme [...] à faire debout-debout », aller jusqu'au bout. Au bout avec TT » ; « J'ai enfin fait sauter son slip et j'y suis allé » ; « J'ai pompé, pompé la belle TT »).

Toutes les scènes de viol dans *Johnny Chien Méchant* se caractérisent par une approche plus ou moins similaire. Dans l'extrait suivant, le protagoniste et ses acolytes sont en plein acte de viol collectif. Le discours vulgaire et burlesque qui narre la scène fixe l'horreur à son comble :

La femme se débâtait comme une furie, essayant de me donner des coups de pied ou de me mordre. Je l'ai frappée et au bout d'un moment, elle était épuisée et ne résistait plus. J'ai cavale, j'ai pompé, pompé. Je baisais la femme d'un grand. Je me suis senti comme un grand. Je baisais aussi une intellectuelle pour la première fois de ma vie. Je me suis senti plus intelligent. Enfin j'ai lâché ma décharge<sup>1659</sup>.

Une nouvelle fois le lecteur est confronté à la carnavalisation d'une scène de viol. L'excès et le grotesque sont au rendez-vous soulignant la dimension bouffonne de Johnny qui, en plein acte de viol d'une femme « d'un grand » et de surcroît une intellectuelle, se sent subitement plus intelligent. La mise en scène et la réflexion grotesques provoquent un sourire et peut-être davantage. Mais, repensé dans le contexte dramatique de l'acte de viol, ce rire qui est vite refoulé provoque plutôt un sentiment d'abjection (qui est par ailleurs renforcé par l'emploi d'une écriture de la marge et de l'interdit — scatologique, grotesque, pornographique —). Certes, nous n'oublions pas que la scène est racontée selon le point de vue du bourreau qui n'a pas conscience de l'aspect odieux de son acte. Néanmoins, on peut s'interroger sur la liberté de l'écrivain de tout dévoiler par n'importe quel moyen en toute circonstance. L'extrait interroge certaines stratégies littéraires et esthétiques utilisées dans figuration et dénonciation de tels actes atroces qui, par ailleurs, s'inspirent de faits réels tragiques, comme le roman lui-même le laisse comprendre plus ou moins directement. Aussi, il faut se demander si le rire tel qu'il se présente dans ce passage contribue à renforcer l'acte de dénonciation ou ne tend-il pas plutôt à provoquer des réactions affectives de répulsion chez le lecteur qui jugera la scène trop violente et relevant d'une écriture

---

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 269.

obscène. Le passage suivant qui est une suite de cette scène de viol (précisons que le viol est narré sur quatre pages) rend plus palpable ce sentiment d'excès de violence et semble conforter la perception d'une mise à mal de l'entreprise de dénonciation :

C'est mon tour a crié Petit Piment dès qu'il m'a vu me relever. Mais il était tellement excité à l'idée de baiser la femme d'un grand, riche et connu, que dès qu'il a baissé son slip, il a aussitôt laissé aller sa sève de gombo qui a dégouliné un peu partout sur le corps de dame Ibara. Du coup, sa chose s'est ramollie et n'était plus debout-debout. Piston, dont le regard brûlait aussi d'envie, a crié « Eh laisse-moi faire. » Il a essuyé rapidement les saletés de Petit Piment avec la blouse de la femme et hop, il a plongé son truc là où il fallait. Probablement trop habitué à enfoncer des vices avec un tournevis, il ne pompait pas en avant en arrière comme tout le monde, mais ses fesses vrillaient comme s'il enfonçait un tire-bouchon dans les entrailles de la femme [nous soulignons]<sup>1660</sup>.

Remise dans le contexte du viol collectif, l'écriture sensationnaliste caractérisée par un langage vulgaire, cru, scatologique, comique (notons le comique verbal à travers les expressions « et hop », « debout-debout », etc.), à la limite du pornographique, teinté de spectacles et de comparaisons grotesques (« sève de gombo », etc.) et portée par une tonalité légère, engendre un sentiment d'obscénité. Rappelons-le, le texte obscène est une création subversive qui résulte d'une intention claire de l'écrivain de déstabiliser et de heurter. En ce sens, l'esthétique obscène qui parcourt plusieurs passages du récit de Johnny, notamment ceux liés à des phénomènes de violence extrême est un acte délibéré et prémédité qu'il s'agit d'interroger.

### *Observations générales*

À la lumière des différents extraits cités qui dévoilent une esthétisation grotesque du viol, il importe de questionner cette représentation singulière, car à côté de la figuration d'autres faits atroces<sup>1661</sup> ayant recours au même procédé et où un effet de dénonciation est ressenti, cela semble plus problématique ici. Comment doit-on interpréter la description des actes de viol dans *Johnny Chien Méchant* ? L'intervention du rire qui semble viser *a priori* exclusivement Johnny et ses compagnons de guerre dans une perspective de sanction fonctionne-t-elle vraiment ? N'y a-t-il pas, par la même occasion, une contamination de la scène du viol par le rire ? Quels sont les points qui jouent en faveur de l'entreprise comique ici ou qui, au contraire, démontrent qu'elle est foncièrement inappropriée ?

---

<sup>1660</sup> *Ibid.*

<sup>1661</sup> Dans *Allah n'est pas obligé*, *Les « démons crachés » de l'autre république*, *Transit*, etc..



Un élément de réponse est donné par Chevrier. Dans *Littératures francophones d'Afrique noire*, le critique interroge la place du rire dans la représentation de situations dramatiques et il se demande si les pires horreurs, d'une certaine façon, ne sont pas rendues plus accessibles et tolérables et donc, moins « tragiques » par le biais du rire ? En décrivant les scènes sexuelles à travers le grotesque, l'auteur « anesthésie » une violence qui était au départ indescriptible et inabordable. Par ce processus, le lecteur serait plus apte à supporter les descriptions. La présence du rire dans le récit d'un événement aussi tragique peut *a priori* paraître odieuse, mais en même temps le rire, plus qu'un simple effet comique, est une sanction sociale violente et un écran protecteur contre l'horreur. Il établit une prise de distance par rapport à l'appréhension directe de la réalité et se présente à l'écrivain comme un moyen pour se rapprocher de ce qu'on désigne souvent comme étant irreprésentable et indicible.

En partant de ce point de vue, le rire peut, en effet, être perçu comme un moyen efficace pour rendre plus visibles des faits. Dans cette optique, nous serions amenée à dire qu'en inscrivant le rire dans les scènes de viol, *Johnny Chien Méchant* rend visible, voire plus visible l'acte cruel. Si le comique et le grotesque les rendent d'une certaine façon « plus tolérables (crispés et horrifiés) par la distance qu'ils permettent d'établir avec l'objet de violence, leur caractère obscène, cependant, n'est pas enlevé. Bien au contraire, il est amplifié, car la légèreté qui découle du ton comique et qui semble banaliser la violence dérange fortement.

Si ce premier point semble appuyer l'efficacité de l'intervention du grotesque comique dans la représentation du viol, le sentiment d'obscénité qu'inspirent les différents extraits indique bien que l'efficacité de la stratégie singulière adoptée est ambiguë et problématique. En associant le rire à une scène qui mêle déjà le sexe et la violence extrême, on est confronté à une situation exceptionnelle hautement délicate. Soulignons dans un premier temps que le viol est un acte violent singulièrement complexe à mettre en scène ou en récit. En comparaison à d'autres atrocités, il semble plus difficile à approcher parce qu'il touche à deux domaines au plus haut point sensibles : celui du sexuel et de la cruauté. Ils déclenchent tous deux des émotions fortes et sont des sujets tabous liés à des interdits. Ensemble, le sexe – qui relève de la jouissance – et la violence extrême – qui se rapporte à l'abject et l'horreur – forment une combinaison des plus complexes et explosives. Et c'est cette association antithétique qui rend épineuse la représentation du viol. Car si l'approche

de l'acte sexuel est susceptible de générer ou déclencher une atmosphère sensuelle/érotique et des sensations excitantes, dans le cas du viol qui est un crime, tout regard complaisant, toute atmosphère de désir de jouissance et de volupté qui serait jugé irrévérencieux est à bannir. Une représentation « réussie » d'une scène de viol résiderait donc dans la capacité du descripteur à montrer l'acte sexuel vidé de tous les éléments susceptibles de déclencher une dimension érotique et lascive (qui sont : la nudité des corps, les parties sexuelles, etc.) pour mettre en avant l'agression et la souffrance de la victime.

Or, chez Dongala tous les éléments en faveur d'une scène provocante sont bien visibles et mis en évidence, d'où le sentiment d'obscénité suscité. La mise en scène choisie par l'auteur tend à encourager des sensations d'excitation et des pulsions libidinales. Notons, par exemple, que les viols sont systématiquement décrits par le bourreau avec un regard contemplateur qui insiste sur les parties sexuelles (l'organe génital masculin en érection, la poitrine de la victime, etc.) qui sont bien mises en évidence et souvent de façon lascive. En imposant au lecteur la perspective du bourreau, le narrateur le force à voir le viol selon un angle qui ne retient que l'aspect jouissif et extatique de l'acte, car pour Johnny le viol n'est pas un crime. Le lecteur qui voit la scène selon cette perspective particulière ne voit alors que l'excitation de l'acte sexuel (l'érection, la pénétration, l'éjaculation) car la victime et son expérience de douleur sont quasiment invisibles, reléguées à l'arrière-plan. De plus, travaillées par le rire, les représentations du viol sont encore plus ambiguës et suspectes. L'aspect ludique et la légèreté qu'introduit le rire tend, en effet, à évacuer définitivement le côté tragique pour laisser le champ libre à l'atmosphère jouissive qui est d'une certaine façon confortée, voire renforcée.

Au final, les mises en récit de Dongala engendrent un sentiment d'obscénité qui, selon nous, est davantage lié à la mise en scène lascive et provocante qu'au crime qui est figuré. Et ce sentiment d'obscénité signale l'échec d'une fonction correctrice et critique à travers cette stratégie. Le lecteur peut se montrer sceptique à propos de la validité de l'entreprise de dénonciation du viol par le biais d'une écriture de la dérision et du grotesque. C'est ainsi que cette mise en scène du viol dans *Johnny Chien Méchant* (mais aussi dans *Les enfants de la guerre* et dans *Transit*<sup>1662</sup>) relance plus que jamais la question de la représentation de la

---

<sup>1662</sup> A titre d'exemple, citons *in extenso* un extrait dans *Les enfants de la guerre* qui suscite un sentiment d'obscénité en montrant une esthétisation grotesque d'un viol :

« Il la fait se retourner et la déshabille. Elle a un beau corps. Des fesses comme on les aime chez nous. Il trémousse. De plaisir ? D'étonnement ? Ce spectacle paraît trop gratuit pour lui. Il va bientôt la violer.

violence extrême : peut-on tout dire par n'importe quel moyen ? Le traitement de tels sujets tragiques doit-il demeurer exclusivement l'objet d'une écriture grave qui exclurait le rire et des mises en récit singulières ou alors faut-il insister sur la liberté de l'écrivain, y compris dans des situations délicates où le risque d'encourager une écriture sensationnaliste et d'offenser le destinataire est réel ?

Sans aucun doute, l'emploi du rire comme une stratégie de prise de distance par rapport à l'appréhension directe de la réalité des scènes de viol soulève de multiples questions. On s'interroge notamment sur le degré d'efficacité du rôle « correcteur » dans un tel contexte délicat où le risque d'une écriture à sensations est élevé à cause de la grande fascination qu'exercent conjointement la violence extrême et l'acte sexuel. L'intégration du rire (et ses dérivés) dans des situations où le sexe et la violence se côtoient nous semble une stratégie plutôt risquée. Dans le cas de *Johnny Chien Méchant*, sa dimension correctrice ou salutaire semble inopérante. Le texte paraît davantage destructeur et le rire tend à accroître cette atmosphère. Il en résulte ainsi une grande violence qui, selon nous non seulement fragilise, mais neutralise la dimension tragique que des scènes traumatiques engendrent généralement. De plus, une telle représentation est fortement susceptible de provoquer un sentiment d'abjection chez le lecteur. Aussi, si des interrogations fusent à la lecture des passages révélant de telles tensions complexes entre le comique, l'horrible et ce qui relève du domaine sexuel, on peut cependant affirmer que le rire, en renforçant le caractère extrême de l'écriture de Dongala, a définitivement enfermé le lecteur dans un espace d'attraction et de répulsion. Celui-ci est, en effet, déchiré entre le désir de contempler des scènes cruelles, souvent ludiques et lascives d'une part, et le dégoût de participer à un acte de voyeurisme avec un narrateur-bourreau de l'autre, rappelant de ce fait l'univers complexe, ambivalent et labyrinthique de la violence extrême.

---

Le milicien peut admirer tout la viande de son derrière couleur chocolat. Un peu en dessous, s'étend une grande vulve bien poilue et qui forme une espèce de losange. Il ouvre alors sa braguette et sort [...] son gros zizi gonflé de plaisir et luisant de chaleur ».

Aucun détail n'est alors épargné :

« La femme se laisse faire. Le va-et-vient du gros membre de l'homme dans le losange de la femme provoque chez celle-ci une sensation (de douleur ou de plaisir ?) car elle remue (volontairement ou involontairement) sa croupe. »

La scène continue jusqu'à l'éjaculation du bourreau :

« Elle reçoit un jet d'eau chaude dans son intérieur. L'homme se retire doucement comme fatigué [...]. Le liquide laiteux coule sur la cuisse gauche de la femme [...] après avoir mouillé tous les poils de la vulve. Sorti du sexe de la femme, son gros (bâton de plaisir ou de procréation ?) très noir effectue pendant quelques secondes un mouvement vertical de balancier. La femme libérée se met debout, dépassée par la torture qu'elle vient de subir », KODIA, Ramata, *Les enfants de la guerre*, op. cit., pp. 88-89.

L'héritage du rire 'de nécessité' à travers les différentes générations d'écrivains a donné lieu à l'élaboration de redoutables armes symboliques. En partant du constat des pouvoirs du rire et de sa place particulière au sein de la création littéraire des écrivains africains, on comprend sa fonction dans les fictions de guerre et des violences de masse. Cependant, associé à une écriture investie par de multiples formes de violence (phénomènes de violence extrême, violences langagières et esthétiques, etc.) qui, de plus, est renforcée par des renvois explicites au corps et à l'acte sexuel, le rire ne contribue-t-il pas à exacerber le sentiment d'horreur jusqu'à déclencher de l'abjection ? Si cette question demeure ouverte un constat s'impose cependant avec certitude : l'intervention du rire dans les scènes de viol chez Dongala a contribué à donner une dimension obscène à *Johnny Chien Méchant*.

\*\*\*\*

## Conclusion du chapitre

Intitulé « Écritures de l'extrême et de la 'limite dépassée'. L'abject et l'obscène à l'œuvre », ce chapitre a examiné la représentation du corps humain dans la guerre. En tant que cible première vouée à l'anéantissement, il constitue la matière principale de nos œuvres de fictions. Le corps en état de dégénérescence, le corps violenté et mutilé et le corps mort sont, en effet, des motifs majeurs et récurrents, en particulier dans nos textes de l'extrême qui, nous l'avons vu, sont travaillés par une écriture axée sur la production de représentations brutales de l'expérience guerrière et des violences de masse.

Afin d'examiner le traitement du corps dans nos textes, deux notions centrales pour nos analyses nécessitaient une présentation. Dans un premier temps, nous nous sommes alors concentrée sur les termes de l'abject et l'obscène en nous appuyant sur les travaux de Kristeva, de Bayon, de Maier et de Maixent, entre autres. Et dans un deuxième temps, en ayant partiellement recours à la théorie du « bas corporel » de Bakhtine, nous nous sommes focalisée sur le corps en état de dégénérescence représenté notamment par le corps scatologique qui a fait l'objet d'une esthétisation grotesque chez plusieurs écrivains. Notre lecture du corps grotesque nous a suggéré de lire l'inscription du bas comme l'anéantissement et l'ensevelissement symbolique d'une humanité en détresse. Sur ce point, elle rejoint la perspective de Kristeva chez qui l'abject signale un état de crise profonde et de malaise, car selon la psychanalyste, l'abject c'est le « moi » menacé par un corps étranger venant de l'extérieur et qu'il s'agit d'expulser, tandis que dans nos textes, l'abject est présent surtout par l'élément scatologique et tout ce qui se rapporte à lui (pourriture, souillure, détritrus...). En ce sens, notre analyse de l'envahissement des corps de nos personnages par les déjections diverses atteste de l'état de crise et d'anarchie qui a pris possession des lieux de vie. Enfin, notre troisième et dernière sous-partie, qui constitue la partie principale de ce chapitre, a abordé un des aspects majeurs de notre étude : la représentation brutale et excessive de la violence extrême. C'est donc à partir de descriptions répugnantes, néanmoins captivantes des tableaux des corps torturés et des cadavres en putréfaction que l'horreur qu'est l'expérience guerrière est racontée. Espace discursif du renversement et de la subversion, le corps meurtri représenté assure à l'écriture une esthétique de la violence qui vise à mettre en procès l'ordre social. À travers une sélection de fictions nous avons mis en avant l'écriture obscène qui rend compte d'une

esthétique subversive et provocatrice qui accompagne les descriptions des atrocités. Deux styles d'écriture violente ont été identifiés : celle qui est radicale et extrême sans toutefois être sensationnaliste et celle qui est radicale et extrême, mais qui présente tous les traits d'une écriture sensationnaliste ou pornographique de la violence. Ici, c'est le recours à une poétique de l'obscène qui fait basculer l'écriture extrême dans une écriture exhibitionniste et singulièrement provocatrice qui inspire l'indignation et un sentiment d'obscénité.

Au terme du déferlement de spectacles macabres et sanglants que nous avons tenté d'illustrer et d'analyser sous ses différents angles et coutures en évitant nous-mêmes d'être submergée par l'horreur et sa fascination, un certain nombre d'interrogations s'imposent quant à la représentation fictionnelle des expériences de cruauté. Peut-on tout montrer par n'importe quel moyen lorsqu'on traite de sujets délicats tels que le viol, le massacre ou toute autre forme de violence extrême ? Cette question nous semble d'autant plus pertinente lorsqu'une visée de réflexion et conscientisation est recherchée, voire ouvertement revendiquée par des auteurs. Comment penser ces représentations qui passent par une parole radicale et témoignent d'une reconstruction en « hyper »<sup>1663</sup>, donc excessive, des phénomènes de violence ? Si la fiction permet de rendre accessible les faits, un trop de violence ou une surenchère fictionnelle qui conduirait à une « spectacularisation » des événements ne menacent-ils pas la visibilité même des tragédies, et par la même occasion le projet de sensibilisation comme Assayag l'atteste dans son texte sur la représentation des violences extrêmes où il évoque « l'esthétique de l'évanouissement » de certaines œuvres ?<sup>1664</sup> En considérant ces interrogations complexes, il ne semble pas anodin de se demander si les écritures extrêmes observées chez des auteurs tels Kourouma, Dongala, Kodja-Ramata, Waberi, Sehene et Raharimanana, entre autres, parviennent à rendre plus visibles ou si, *a contrario*, elles tendent à occulter les événements ? Que révèlent nos différentes analyses à ce propos ?

La tendance en faveur d'une esthétique radicale est révélatrice de bien de tensions et de problèmes propres à la mise en récit de la violence extrême. Un certain nombre de questions sont à poser. Qu'est-ce qu'une représentation fictionnelle « réussie » de la cruauté ? Où sont ses limites ? L'approche extrême qui n'emporterait pas aisément

---

<sup>1663</sup> MAFFESOLI, Michel, *op. cit.*, p. 41.

<sup>1664</sup> ASSAYAG, Jackie, *op. cit.*, p. 9.

l'adhésion du lecteur suppose-t-elle l'échec du texte à traduire l'expérience des limites ? Ou alors l'incapacité ou le refus du lecteur à se confronter à l'Inhumain ?

Un peu plus tôt, notre précision sur le fait que l'écrivain qui entend montrer et dénoncer les logiques destructrices peut difficilement contourner une écriture violente – avec les effets qu'on lui connaît – permet, d'une part, d'expliquer la présence d'une parole abjecte. Dans le cas précis du discours qui peint la violence « au ras du sol », une approche singulière qui heurte semble donc inévitable. Mais ajoutons également que cette parole subversive est d'autant plus probable lorsqu'une écriture qui exploite la violence, le sensationnel ou le *pathos*<sup>1665</sup> est adoptée et lorsque l'auteur, devant des faits proches – et donc fascinants et « aveuglants » pour l'esprit critique –, n'a pas pris en compte la question « du réglage et de la bonne distance »<sup>1666</sup>. D'autre part, elle peut également être le fruit d'une démarche délibérée de heurter et provoquer le scandale. En montrant l'horreur, l'inouï ou l'insoutenable, l'écrivain espère susciter une réaction chez son lecteur qui l'inciterait vivement au rejet et à la dénonciation de la guerre. Dans un second temps, nous avons vu que certaines représentations, en exhibant l'horreur, en incitant à un acte de voyeurisme et en privilégiant nettement le « donner à voir » sur le « donner à voir et à réfléchir », ont « spectacularisé » la violence extrême et l'expérience de douleur. Il importe maintenant de questionner les motivations de nos écrivains en faveur d'un tel déferlement de l'horreur et de voir ce que peut révéler l'emploi d'une écriture pornographique de la violence, bref d'une parole provocatrice qui repousse sans cesse ses limites ? Que saurait-elle enfin révéler sur l'écrivain ?

Afin d'éviter une approche simpliste qui condamnerait d'emblée l'approche exhibitionniste, il nous semble d'abord judicieux de lire le discours obscène comme une arme langagière rebelle qui constitue l'ultime moyen détourné d'une singulière dénonciation permettant ainsi de se purger de l'horreur dans un acte cathartique. L'écriture qui repose sur une esthétique obscène semble exprimer un certain cynisme chez le créateur

---

<sup>1665</sup> Si l'écriture réaliste qui dépeint « au ras du sol » la violence extrême choque, c'est parce qu'elle crée une illusion du réel qui donne au lecteur l'impression d'être exposé à l'horreur brute de la cruauté telle qu'il peut la découvrir dans le document d'actualité, historique, anthropologique, voire photographique. Or, dans le cadre d'une configuration sensationnaliste ou pathique (qui peut ou non reposer sur une écriture réaliste [ex. *Murekatete*] ou alors sur une écriture davantage poétique et/ou métaphorique [ex. *Rêves sous le linceul*, *Tarmac des hirondelles...*]), il y a, selon nous, une intention claire de dire en misant sur le ressentir. L'auteur recherche ici une composition et une mise en scène impressionnantes qui saura déclencher des sensations fortes chez le lecteur. Ainsi, figurer la violence extrême à partir d'une écriture qui exploite le *pathos* suppose l'exhibition de l'horreur qui fascine.

<sup>1666</sup> ASSAYAG, Jackie, *op. cit.*, p. 9.

qui se traduit dans son art par « la mise en scène, le choix de montrer la violence de l'acte en refusant l'ellipse ou le suggéré [...] et qui percute la sensibilité »<sup>1667</sup>. Pour les défenseurs de cette esthétique, il s'agit d'y déceler une manière d'approcher la réalité et d'en rendre compte plutôt que de suspecter une manipulation du destinataire<sup>1668</sup>. À ce propos, nous suivons Bayon qui évoque le cas d'Henry Miller qui estime que l'obscénité « éveille [et] introduit un sens de la réalité », poursuivant que l'artiste, de cette manière, « élève la conscience de ses lecteurs – et spectateurs – et, ce faisant, sa propre compréhension du monde se développe »<sup>1669</sup>. Par conséquent, l'obscène se présenterait comme un moyen de rendre représentable un « réel inaccessible »<sup>1670</sup>. C'est l'idée que partage Lacan lorsqu'il qualifie le réel d'« impossible » car « impossible à conceptualiser, à atteindre »<sup>1671</sup>. Des tragédies telles que les conflits armés et les violences de masse sont effectivement des « réels inaccessibles », car ils dépassent l'entendement tant les atrocités perpétrées rendent compte du caractère extrême, illimité de la barbarie humaine. En conséquence, on peut suivre la réflexion de Maier qui soutient que l'obscène « qui permet de jouer avec la mort par des images fortes est un intermédiaire entre un réel inaccessible et la représentation »<sup>1672</sup>. De ce fait, les événements apocalyptiques qui semblent irréprésentables sont rendus plus réels, plus accessibles et visibles. Dans cette optique, le langage obscène grâce à cette « surexposition » et « spectacularisation » de l'horreur qui bouleverse et heurte le destinataire semble agir comme le vecteur d'un puissant sentiment de révolte et d'indignation. Il est le travestissement esthétique par lequel se dévoilent et sont dénoncées les atrocités. Cependant, il nous paraît important de questionner la validité d'une entreprise de rendre un événement traumatique « visible » en s'appuyant exclusivement sur la provocation, la subversion et les sensations fortes. Ainsi, l'efficacité et plus généralement la capacité de l'écriture-choc à porter le savoir et la mémoire de faits traumatiques dans une perspective de réflexion critique et de témoignage doivent être interrogées.

Dans un premier temps, rappelons avec Ardenne les « capacités logocides » de l'écriture sensationnaliste ou obscène. Celle-ci anéantit toute perspective réflexive et

<sup>1667</sup> BAYON, Estelle, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>1668</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1669</sup> *Ibid.* Bayon cite Henry Miller dans MILLER, Henri, *L'obscénité et la loi de réflexion*, 1953, Paris : La Musardine, 2001, p. 41.

<sup>1670</sup> MAIER, Corinne, *op. cit.*, p. 31. La psychanalyste cite Lacan, à cet endroit, sans référence précise.

<sup>1671</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1672</sup> *Ibid.*



informationnelle. Selon le chercheur qui s'intéresse au documentaire-choc d'actualité, « l'image documentaire horrible » qui est de plus en plus exploitée par les médias contemporains fragilise ou détruit tout regard critique en mobilisant les affects et cela avec l'objectif d'attirer plus vite et de manière plus intense l'attention du public :

L'image brutale, relèverait-elle du genre documentaire, se caractérise par ses capacités « logocides » élevées, son fort potentiel à geler tout désir d'information, tout souci d'explication, toute volonté de connaissance. L'image documentaire horrible, par son fort pouvoir de sidération, révoque en tendance le désir de savoir. Elle ne lie pas savoir et pouvoir mais, au contraire, tranche leur lien ombilical. Rendant inutiles les questions du genre « Pourquoi cette image ? », « Confectionnée ou prise où ? », « Pour montrer quoi ? »..., elle libère sur un mode puissamment émotionnel des affects d'abord, non le désir d'enquête. Image intellectuellement anesthésiante, réduisant à rien toute velléité d'explication, au point parfois de susciter cette ultime réplique pauvre de la raison dessaisie de son pouvoir : le béquillage au moyen de mots d'un apparaître visuel tout à faire autonome, qui n'a besoin de rien, et pas de mots<sup>1673</sup>.

L'observation d'Ardenne est pleinement appuyée par Mesnard qui s'intéresse à la représentation de l'expérience concentrationnaire dans les fictions de la Shoah<sup>1674</sup>. L'auteur qui explore quatre types d'approche – réaliste, symbolique, « pathique » et critique – évoque l'aspect tétanisant de l'écriture sensationnaliste qu'il range dans la « configuration pathique »<sup>1675</sup>. Ce type d'écriture, soutient-il, provoque une suspension des capacités réflexives du récepteur. Dans un entretien, il explique qu'il exacerbe les émotions du lecteur et « empêche radicalement la compréhension de ce qui a eu lieu et l'intelligibilité des victimes »<sup>1676</sup> avant de poursuivre que « les larmes [auxquelles nous ajoutons les frissons et autres sensations d'effroi] ne sont pas un gage d'intelligence pour les faits, ni même pour l'expérience vécue »<sup>1677</sup>. Ainsi exposée, la « logique pathique » noie le lecteur dans une écriture qui cumule des scènes brutales<sup>1678</sup>. Au regard critique elle impose « l'omniscience voyeuriste »<sup>1679</sup>. En ce sens, elle implique davantage une « position spectoriale »<sup>1680</sup> que « lectoriale » dans le sens où le texte se concentre sur l'élaboration de scènes atroces vivides qui font appel et stimulent avant tout l'imagination visuelle du destinataire.

---

<sup>1673</sup> ARDENNE, Paul (2006), *op. cit.*, pp. 287-288.

<sup>1674</sup> Voir MESNARD, Philippe, *op. cit.*

<sup>1675</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>1676</sup> PRSTOJEVIC, Alexandre ; JURGENSON, Luba, *op. cit.* (pas de pagination).

<sup>1677</sup> *Ibid.*

<sup>1678</sup> *Ibid.*

<sup>1679</sup> *Ibid.*

<sup>1680</sup> *Ibid.*

À l'évidence, la représentation maximaliste de la violence extrême atomise toute dimension critique en submergeant d'horreurs le lecteur dont l'attention reste focalisée sur les affects. Une telle visée ne semble pas correspondre au projet final de nos écrivains qui, pour la nette majorité, ont écrit selon une perspective engagée ; avec la visée de transmettre directement ou non, une connaissance et d'inciter à la réflexion. Pourtant, des fictions révèlent bien des passages travaillés par une écriture pornographique de la violence. Des auteurs comme Raharimanana, Kourouma, Dongala et Waberi ont montré une posture relativement constante dans l'adoption de ce style alors que d'autres comme Sehene, Yémy et Ilboudo semblent davantage illustrer la complexité et les dangers de la mise en écriture de la violence extrême.

En guise de mots de fin, nous suggérons avec Maier qu'à trop vouloir tout exhiber outrageusement afin de scandaliser et à tendre inexorablement vers l'abject en élevant l'horreur comme une sorte d'absolu, il y a un risque de perdre l'effet dénonciateur voulu. En imposant sans relâche au lecteur l'inouï et l'insoutenable qui a été esthétisé et mis en spectacle, le lecteur ne finit-il pas par s'accoutumer à cette violence ? Et subséquemment, cette violence n'est-elle pas finalement banalisée ? Sur ce point, on peut rappeler les recherches de Marzano sur la production culturelle de la violence et de la mort-spectacle et les conséquences d'une progressive « neutralisation » du jugement du sujet qui s'y expose<sup>1681</sup>. La chercheuse estime, en effet, que les figurations brutales et spectaculaires de la violence travaillent à transformer le spectateur (le spectateur-lecteur dans notre cas) en un consommateur avide et passif. Mais surtout, elle se demande si une accoutumance à de telles représentations n'engendrait pas un sentiment d'indifférence. Enfin, en s'acharnant à exhiber l'extrême, on peut se demander si l'écrivain ne prend pas le risque de rendre son œuvre difficilement supportable, ce qui provoquerait un certain rejet chez une partie du lectorat d'un texte jugé trop violent, provocateur et abject. Dans le cas de nos écrivains dont l'écriture qui se place dans une visée engagée, une mauvaise réception de l'œuvre signifierait *ipso facto* la mise en échec du projet réflexif et dénonciateur.

Les différents arguments avancés, parfois complémentaires, souvent conflictuels et complexes, pour tenter d'expliquer la spectacularisation de la violence extrême dans nos textes démontrent bien les problèmes épineux que pose une telle approche. Mais au-delà, c'est rien de moins que la question de la *juste mesure* de l'écriture à employer dans le

---

<sup>1681</sup> MARZANO, Michaela, *op. cit.*

traitement fictionnel de l'événement traumatique collectif de l'histoire immédiate qui est posée.

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

### CONCLUSION DE LA PARTIE III

Divisé en quatre chapitres, cette troisième et dernière partie intitulée « (D)écrire la violence guerrière : l'expérience des limites » s'est focalisée de façon stricte sur la représentation singulière de la guerre « au ras du sol ». Après avoir théorisé la représentation de la violence extrême dans le chapitre 6 (« Des violences extrêmes aux écritures de l'extrême : contours d'une poétique de l'excès »), les chapitres successifs (7, 8 et 9) ont, tour à tour, examiné les stratégies discursives et esthétiques employées.

De ce fait, notre chapitre 7, intitulé « Rire(s) du malheur. Analyse du registre comique », a interrogé l'intervention du rire (sous ses diverses formes) pour représenter ce qui relève du tragique et du traumatique. Nos différentes analyses ont démontré que le recours au comique permettait d'une part sur un plan symbolique la condamnation véhémement des responsables des drames ; ici, la dimension *correctrice* du rire a été mise en avant. D'autre part, en agissant comme un écran protecteur dans l'approche des tragédies et en permettant ici et là des éclats « de sourire » et de rire, la fonction *protectrice* et *cathartique* du rire a été pleinement exploitée. Cependant, nous précisons que l'inscription du rire dans certaines représentations de violence extrême s'est révélée problématique car

jugée indécente et trop violente. Cet aspect a été traité ultérieurement, dans notre chapitre sur l'obscène.

Notre exploration des écritures de l'extrême s'est poursuivie avec l'étude de l'imagerie grotesque dans notre chapitre 8 intitulé « Spectacles grotesques et écritures de dégénérescence ». Cette étude détaillée qui s'est prolongée dans le chapitre 9 a examiné la reconstruction fictionnelle de l'expérience guerrière à travers l'esthétique grotesque. En nous appuyant sur les textes de Kourouma, Ngandu, Couao-Zotti, Mabanckou, Yémy, entre autres, nous avons vu que l'écriture grotesque, dans sa dimension positive, se présente avant tout comme un principe *libérateur* et *régénérateur* et que, dans sa dimension négative, elle se caractérise par son aspect *subversif*. Mais nos interprétations ont également révélé que d'une manière générale, son inscription est à lire comme l'expression forte d'un malaise et d'une angoisse dans un contexte en perte de sens et de repères, ce qui est le cas des sociétés traversées par des conflits meurtriers.

Enfin, le chapitre 9, intitulé « Écritures de l'extrême et de la 'limite dépassée'. L'abject et l'obscène à l'œuvre », complète et achève notre étude sur les écritures de l'extrême dans le texte consacré à la guerre. Nous nous sommes concentrée sur les représentations des violences extrêmes qui se signalent par une radicalisation du discours qui constitue l'aspect phare de nos fictions. Les notions de l'abject et de l'obscène se sont très vite imposées et la dernière partie du chapitre a tenté de problématiser la radicalisation de l'écriture de la guerre chez nos auteurs en évitant autant que possible toute lecture réductrice qui consisterait à soit condamner soit justifier intégralement le recours à un discours violent et provocateur.

Ainsi se sont présentés les étapes principales de cette troisième partie qui a exploré et pensé la radicalisation du discours littéraire de la guerre qui caractérise une large partie des fictions de notre corpus. Si le choix d'une telle écriture peut bel et bien s'expliquer, elle demeure néanmoins exposée à de vives polémiques selon les postures éthiques ou morales de celui qui reçoit le texte. Car il y a des lecteurs qui ne cautionnent pas une exposition brutale de la violence. Nous rappelons ici les interrogations du critique littéraire Paul Fussell sur la mise en écriture violente d'événements guerriers, en l'occurrence ceux de la Première Guerre mondiale :

[...] l'une des horreurs de la guerre...est la collision entre les événements et le langage disponible – ou considéré comme approprié – pour les raconter...Logiquement, il n'y a aucune raison à ce que la langue anglaise ne puisse pas rendre parfaitement l'actualité de la guerre : elle est riche en termes comme : sang, terreur, agonie, folie, merde, cruauté, meurtre, trahison et canular, également de phrases comme « les jambes étaient arrachées, les intestins jaillissaient [...] », et d'autres phrases semblables...Le problème était moins celui du « langage » que celui de la distinction et de l'optimisme ... *Quel auditeur veut être déchiré et choqué lorsqu'il n'a pas à l'être ?* Nous avons fait ce que l'indicible signifie indescriptible : cela signifie en fait répugnant [nous soulignons]<sup>1682</sup>.

Le chercheur affiche une résistance farouche contre la production d'une écriture qui exposerait les processus de destruction et les atrocités avec crudité et brutalité. Ce point de vue qui a certainement ses sympathisants rend compte du caractère hautement sensible de la représentation de l'expérience de la violence extrême. Si nos analyses ont en effet démontré les complexités et les problèmes qui relèvent d'une écriture radicale et excessive de la violence, elles nous ont également indiqué, par moments, qu'il ne fallait pas sous-estimer la possibilité d'une provocation outrancière gratuite qui serait en lien avec un acte cathartique. Cela étant dit, il est ici important de rappeler que c'est le lecteur – en fonction de ses valeurs, de sa propre vision du monde et de son lien avec la violence – qui finalement est le seul à juger de l'efficacité et de la réussite du texte à traduire l'horreur et le drame que sont l'expérience guerrière et les violences de masse. En ce sens, si nous avons tenté de justifier – avec un regard ouvert et le plus neutre possible – la radicalisation du discours littéraire de la guerre chez nos auteurs, cela ne signifie pas que les points avancés puissent forcément trouver un écho favorable chez le lectorat. Tout cela souligne la difficulté de l'entreprise et assurément, ce genre d'approche excessive soulève des débats passionnés et des plus controversés.

Par ailleurs, nous devons considérer des logiques mercantiles sous-jacentes aux entreprises scripturaires, car on le sait, « l'image-choc » plaît au lectorat avide de sensations fortes et se vend bien. Une chose est cependant certaine : les écritures sensationnalistes ou obscènes observées relancent les débats sur la figuration de la douleur de l'Autre, de la cruauté et de la mort dans les contextes de drames collectifs, notamment lorsqu'ils sont récents et que l'écrivain poursuit un projet de conscientisation se positionnant, dès lors, comme un porte-parole de la communauté en souffrance. C'est ainsi que le choix des auteurs ayant opté pour une scénographie exhibant en gros plan, avec crudité, virulence et

---

<sup>1682</sup> FUSSELL, Paul (*The Great War and Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975, pp. 169-170) cité par BRISON, Susan, *op. cit.*, p. 72.

délectation les images sanglantes de la cruauté pose des problèmes d'ordre éthique. D'une part, ces images renvoient les victimes à leur honte et à leur douleur et d'autre part, le lectorat (du moins une partie) est susceptible de juger un tel traitement spectaculaire et sensationnel indécent et obscène. Au terme de nos analyses, un des points à retenir quant à la production d'un discours radical sur l'expérience guerrière est qu'une réception possiblement peu favorable de l'œuvre serait synonyme d'échec en considérant le fait que le projet d'écriture de l'ensemble de nos écrivains a une dimension engagée.

Au-delà de ces observations, ajoutons que le traitement sensationnaliste des récents conflits armés et des violences de masse en Afrique tend à conforter les positions d'Ardenne, de Maffesoli, de Marzano et de Sontag selon lesquelles la production culturelle contemporaine exploite les sujets de la violence et de la douleur. En ce sens, les textes concernés par une poétique de l'obscène disent et révèlent quelque chose sur notre époque et son évolution. Et selon Maixent, les sociétés contemporaines qui font la part belle à l'image et à l'émotion-choc se sont engagées dans un processus « d'obscénisation » du monde :

L'invasion souvent gratuite de l'espace public par les images et les messages obscènes pose plus que jamais le problème de la responsabilité éditoriale, tant il est vrai que l'usage même de l'obscène dans l'espace public constitue l'obscène lui-même. La représentation obscène du monde ne participe-t-elle pas à une « obscénisation » de ce monde ? Ne jouet-on pas aujourd'hui de l'ignoble comme on offrait naguère au peuple du pain et des jeux ? La vraie obscénité contemporaine est peut-être plus immatérielle et moins saisissable qu'il paraît, désertant la scène de la représentation pour prendre place dans ses coulisses<sup>1683</sup>.

Ces questions sont aussi posées chez Ngandu lorsqu'il dénonce les logiques mercantiles qui pèsent sur l'édition et donc sur l'écrivain et sa création. Selon lui, cette « obscénisation » du monde se révélerait avec puissance et dans toute son abjection lorsque les éditeurs conseillent aux écrivains de ne pas se lancer dans des représentations minimalistes, mais, au contraire, de favoriser des approches maximalistes. Cette réalité concerne également les écrivains africains comme le rappelle le critique congolais avec véhémence en 2011 :

Ils [les éditeurs] ne se font aucun scrupule dans l'exploitation de nos misères quand elles peuvent « rapporter gros ». Les langages qu'ils tiennent aux auteurs africains sont souvent dépourvus de remords pour la destruction des sociétés entières. Sans aucune vergogne, ils

---

<sup>1683</sup> MAIXENT, Jocelyn, *op. cit.*, p. 1.



vous retracent eux-mêmes les cadres dans lesquels il convient d'inscrire les scènes les plus cocasses et surtout les plus impudiques, « pourvu qu'ils remuent l'imaginaire des lecteurs ». De la pornographie brute aux indécences des meurtres perpétrés, ils en redemandent encore dans ce monde impitoyable. Il faut beaucoup de ténacité pour résister à la tentation de gagner « beaucoup de sous à peu de frais » [...]. Les écrivains qui cèdent à l'attraction du gain facile ne sont pas différents de nos politiciens lorsqu'ils entretiennent ces climats de batailles sanglantes par lesquelles ils déciment leurs propres peuples<sup>1684</sup>.

Certes, l'idée de l'exploitation mercantile d'événements tragiques peut *a priori* concerner tout écrivain dépendant des mécanismes du champ littéraire. Or, il n'est pas exagéré de penser que pour les écrivains africains qui se font publier essentiellement en France où se trouve la majeure partie de leur lectorat, les pressions éditoriales pour des textes qui montreraient des réalités « autres » qui font vivre des sensations fortes s'avère encore plus fortes, et ce en raison de leur situation périphérique et à cause des clichés sordides qu'on continue à nourrir au sujet du continent africain. Ngandu dénonce les logiques de récupérations culturelles mercantiles auxquelles ils sont soumis et admet que compte tenu des clichés persistants sur l'Afrique, les tragédies dans les pays africains sont davantage exposées à de telles réalités. Voici son analyse de la situation :

La problématique de la production ainsi que la circulation du livre conditionne tout le reste, car il faudrait arriver à éditer dans des contextes qui ne cèdent pas aux chantages des maisons occidentales, encore moins aux « pérétextes » de la reconnaissance et de la « consécration » par les Prix, les commentaires à travers les médias, les louanges périphériques. Il existe un conditionnement du discours lui-même qui ne laisse pas beaucoup de place à l'initiative personnelle, encore moins aux langages littéraires dégagés des stratagèmes publicitaires<sup>1685</sup>.

Le constat du critique qui met en lumière les logiques de domination et de consommation dans le milieu culturel aide à comprendre que la radicalisation du discours consacré à la guerre que nous observons dans les fictions africaines de ces dix dernières années n'est peut-être pas simplement liée aux événements, mais elle trouve ses explications plus complexes et troubles sur le plan éditorial et dans les logiques d'une société contemporaine dont les divers secteurs sont plus que jamais contaminés par les lois de l'image et de l'argent.

---

<sup>1684</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2012), *op. cit.*, p. 25.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p. 20.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

The execution [of Ken Saro-Wiwa] dramatizes the obvious fact that the writer in contemporary Africa had been seen as the enemy of the post-colonial state. His art is often regarded as an act of war against statesmen, a justification of the state's declaration of war against art and artists. The state's terror and paranoia about writing and writers is aptly summed up by the Egyptian writer Nawal el Sa'adawi [...] goaled by the Sadat regime in 1981. When a political prisoner asks for something with which to write, she is told: 'No pen and paper . . . that is utterly forbidden. Anything but pen and paper. Easier to give you a pistol than pen and paper.' [...].

'One written word in a political cell is a more serious matter [...].

"Writing is more dangerous than killing".

Ngugi Wa Thiong'o,  
*Penpoints, Gunpoints, and Dreams*, 1998

En se focalisant sur une quinzaine de textes d'auteurs africains parus autour de 1998 et 2010, cette thèse a étudié la façon dont la littérature représente les conflits armés et les violences de masse, ces expériences des limites qui se présentent comme des événements difficilement communicables. Elle a notamment voulu observer la mise en récit de faits de violence extrême chez des auteurs qui ont osé s'approcher des monstruosité qu'on tend généralement à éviter. Ces textes qui témoignent d'une réflexion africaine sur les violences collectives en Afrique par le biais de la fiction ont ainsi donné à voir les multiples voies empruntées pour transmettre l'expérience de douleur des victimes. Celles-ci se sont illustrées surtout par une esthétique de l'extrême qui passe par une parole radicale témoignant d'une reconstruction en « hyper »<sup>1686</sup>, de ce fait excessive, des phénomènes guerriers. C'est donc en nous focalisant tout particulièrement sur ces représentations fortes dans un contexte sensible étant donné les sujets délicats traités (la douleur d'autrui, la cruauté, la mort), mais aussi du caractère véridique et proche des atrocités « fictionnalisées » que nous avons exploré les moyens discursifs, littéraires et esthétiques mis en œuvre pour les figurer.

---

<sup>1686</sup> MAFFESOLI, Michel (2009), *op. cit.*, p. 41.

À ces fins, nous avons d'abord développé un appareil critique pour penser le rapport entre la violence, le langage et le texte littéraire dans le contexte précis de nos fictions. Compte tenu du peu d'études approfondies réalisées, à ce jour – exception faite de la littérature sur le génocide au Rwanda –, cela s'imposait. Dans cette perspective, nous avons opté pour une approche transdisciplinaire puisant à la fois dans la psychiatrie, l'anthropologie, l'esthétique de l'art, l'histoire et la sociologie. Cela nous a permis de procéder à une lecture anthropologique de nos fictions, nous évitant ainsi d'enfermer notre sujet dans une approche strictement littéraire. Et en ce qui concerne la littérature, nous nous sommes concentrée sur les théories de la fiction et la sociocritique de Duchet. Des divers travaux exploités, des concepts – dont le sens a été parfois redéfini selon nos besoins – ont été retenus. C'est ainsi que notre réflexion s'est construite autour des notions de *postcolonie*, de *nécropolitiques*, de *violence de masse*, de *violence extrême*, de *trauma* (et *trauma indirect*), de *douleur*, de *tiers*, de *fiction*, d'*Histoire*, d'*excès*, d'*extrême*, de *grotesque*, d'*abject* et d'*obscène*. Elles nous ont permis de développer un cadre réflexif qui prend en compte les spécificités de notre objet d'étude. C'est ainsi que les deux premières parties ont préparé le terrain pour nos analyses textuelles dont l'essentiel se trouve dans la troisième partie.

Axée autour de la notion de violence, la première partie a poursuivi trois objectifs. Tout d'abord, elle a pensé le contexte culturel d'émergence de notre corpus, ce contexte marqué par la violence qui a informé, de différentes manières, les écritures de nos auteurs. Il a ainsi été observé que le discours littéraire africain porte les traces des blessures qu'a connues le continent au terme d'une succession de périodes dramatiques depuis plusieurs siècles, allant des luttes précoloniales à la traite négrière (occidentale et arabe), de la colonisation aux combats anticoloniaux, des indépendances aux bouleversements des régimes nationalistes. C'est ainsi que la violence en tant que thème, mais surtout en tant que fait scripturaire et esthétique, constitue un de ses traits phares. Et c'est au sein de ce contexte ardent que naissent les écritures fictionnelles des conflits post guerre froide qui ont instauré une nouvelle rupture qui semble avoir encouragé des postures engagées souvent virulentes et excessives. Dans un deuxième temps, nous avons présenté les fictions de guerre qui émergent depuis les années 2000. En prenant l'année du génocide au Rwanda comme repère principal, la chronologie et les moments clefs qui marquent l'irruption des

écritures de la guerre ont été retracés. Ont également été pensées et mises en avant les conditions d'émergence tout en prenant en considération les liens étroits des littératures africaines avec le milieu culturel français. De plus, un tableau répertoriant les fictions parues entre 1998 et 2010, commenté par la suite, a été proposé. Cela a permis de donner un aperçu général sur les écrivains et les événements qui ont généré les textes. Mais aussi, de participer à combler un espace critique encore assez vierge sur les fictions non associées au génocide au Rwanda. Enfin, après cet état des lieux, nous avons problématisé la question de la violence extrême dans son rapport avec le langage. Ce lien a été examiné tant du côté de la victime que du sujet tiers et à la lumière de la problématique de l'énonciation de la douleur ou du trauma qui est un processus complexe, mais indispensable pour transmettre l'expérience de la victime. Au terme de cette étape, le point principal à retenir à ce sujet est que l'art en général, et la littérature en particulier, constitue un domaine privilégié et efficace pour reconstituer le(s) langage(s) de la douleur, œuvrant ainsi comme un vecteur idéal de témoignage et de sensibilisation et permettant une réflexion éthique sur les complexités de la violence.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes penchée sur la question de la représentation littéraire de l'expérience guerrière. Dans cette optique, nous y avons d'abord problématisé la prise en charge des tragédies historiques par le biais du discours fictionnel. Cette réflexion s'est construite en retenant des cadres spécifiques relatifs à notre corpus : la position des écrivains vis-à-vis des événements, la dimension traumatique des phénomènes et leur caractère immédiat qui implique, en particulier, des risques d'une écriture sensationnaliste ou, à l'inverse, une écriture qui puise largement dans le factuel, car soucieuse de conscientiser sans être trop esthétisante. C'est ce dernier point qui a été analysé en premier et qui a permis d'examiner le rapport entre l'Histoire et la fiction. Nous avons alors pu observer chez plusieurs auteurs que l'énonciation de la guerre passe par une écriture plurielle qui donne au texte un statut hybride. Cette écriture favorise l'intégration du récit factuel et se caractérise par l'éclatement et l'hétérogénéité (sur les plans discursif et narratif). C'est un discours souvent fragmentaire, violent et déroutant qui peut, d'une certaine façon, être à l'image du pandémonium du contexte sociohistorique auquel il se rapporte. Et

surtout, il a mis en évidence les moyens divers et souvent inattendus que les auteurs déploient pour dire les événements tragiques.

« L'expérience du dire » (Ngandu) qu'est la guerre a été par la suite explorée dans notre étude des « écritures de l'extrême » qui rendent compte des langages des limites qui ont été élaborés. Parmi les stratégies discursives et esthétiques originales observées, nous nous sommes focalisée d'abord sur le recours au rire (sous toutes ses formes) pour dire le tragique. L'emploi d'une imagerie grotesque a ensuite révélé les tableaux saisissants, horribles qui envahissent l'espace fictionnel du texte de guerre. Enfin, aux visions de l'étrange se sont greffées celles de l'abject et de l'obscène à travers une utilisation diverse et prolixe du motif du corps où la souillure, la scatologie, la torture et la mort se côtoient dans un imaginaire inhumain et hautement troublant. L'étude de la mise en scène violente du corps en guerre a été une étape majeure dans notre travail, car les questions de la figuration de la souffrance de l'Autre, de la cruauté et de la mort ont été traitées en retenant que la description de la violence extrême ne peut se défaire d'une écriture qui dérange et engendre le malaise. Si le recours au comique, au grotesque et à l'abject témoigne effectivement d'une construction littéraire de la guerre à partir d'une écriture de la provocation et de la subversion, la présence d'une esthétique de l'obscène observée par moment chez certains auteurs s'avère plus problématique. Celle-ci semble manifestement « dépasser » les limites du tolérable en théâtralisant les scènes de cruauté et en privilégiant une posture « voyeuriste » qui heurte et engendre un sentiment d'obscénité. L'analyse des représentations des corps blessés et morts nous a ainsi confrontée à une mise en récit « sanglante » et ambiguë des violences extrêmes que nous avons examinée selon divers points et interprétations. Ainsi, nous nous sommes demandée, dans un premier temps, si les atrocités pouvaient être dites et décrites en dehors d'une écriture violente et explicite. Nous avons aussi suggéré d'y voir une parole « déchaînée » à lire comme un discours cathartique ou l'expression d'une exacerbation aiguë des sentiments de l'auteur. Dans les deux cas, il s'agit pour lui de répondre à l'horreur par une écriture du scandale et de la provocation. Et enfin, nous avons questionné le poids d'une ère contemporaine consumériste du règne de l'image et du sensible qui encourage une production culturelle de la violence privilégiant bien sûr des

représentations fortes, gages d'une réception plus favorable, selon la logique de « ce qui saigne attire ».

Si nous n'avons pas identifié de manière stricte les possibles raisons pouvant motiver de telles approches excessives et subversives, c'est parce que les différents points avancés semblent tous jouer un rôle. Il s'agit ici de souligner l'importance pour l'écrivain de penser sa mise en récit de l'expérience de violence extrême, surtout lorsqu'elle renvoie explicitement à des faits réels, vise un projet de sensibilisation ou de témoignage et utilise les voies de la fiction. Comment alors proposer une mise en récit fictionnelle « au ras du sol » de la violence guerrière sans mettre en péril la dimension critique et engagée du texte ? Une piste intéressante est à voir chez Bourgois et Scheper-Hugues. Selon eux, le sujet qui entend observer « la misère du monde » par le biais d'une représentation explicite et choquante doit au préalable réfléchir sur « l'effet des images brutales de la souffrance humaine sur le public » et interroger ses intentions : « *qu'attendons-nous de notre public ? Les choquer ? Provoquer leur pitié ? Produire de nouveaux récits totalisants en développant une 'esthétique' de la misère ?* »<sup>1687</sup>. Si ces questionnements s'adressent initialement à la communauté des chercheurs, ils semblent également pertinents pour l'écrivain du texte fictionnel. Cela dit, une représentation littéraire qui heurte par sa dimension subversive ne doit pas être uniquement perçue comme une démarche logocide (Ardenne). Des textes tels *En suivant le sentier sous les palmiers* ou encore *Murekatete* qui ont donné à voir l'abject dans une écriture très brutale mais non « logocide » le démontrent bien. Ainsi, il ne s'agit pas de brider la liberté de création en décourageant l'emploi d'une parole radicale pour ces thématiques précises, mais en fonction de l'effet et l'intention recherchés, aborder la mise en récit avec précaution. Par exemple, en la « diluant » dans une écriture symbolique ou réflexive. Cette négociation constante entre l'écriture pathique (Mesnard 2008) et critique a été observée dans

---

<sup>1687</sup> Notre traduction. Cf. « Anthropologists who make their living observing and recording the misery of the world have a special obligation to reflect critically on the impact of the brutal images of human suffering that they foist on the public [...]. When we report and write in an intimate way about scenes of violence, genocide, and extreme human suffering, our readers have the right to react with anger and to ask just what we are after. Indeed, what do we want from our audience? To shock? To invoke pity? To create new forms of totalizing narrative through an "aesthetic" of misery? What of the people whose suffering is being made into a public spectacle for the sake of the theoretical argument? », BOURGOIS, Philippe; SCHEPER-HUGHES, Nancy, *Violence in War and Peace: an Anthropology*, Oxford: Blackwell Publishing, 2009 [1<sup>e</sup> éd. 2006], p. 26.



*Tarmac des hirondelles*, par exemple, bien que des passages qui dérangent fortement demeurent problématiques. Cela illustre bien le terrain instable sur lequel se sont aventurés ceux qui ont tenu à traiter de front la question des violences extrêmes. Et celle-ci, plus que jamais, a mis en évidence la dimension labyrinthique et ambivalente de la violence.

L'analyse de la spectacularisation de l'horreur s'est avérée laborieuse et complexe et des questions en suspens demeurent. Elle nous a fait évoluer sur une route sinueuse : la confrontation des questions esthétiques et éthiques face à un objet d'étude singulièrement difficile à approcher qui suscite l'effroi et l'abjection autant qu'il attire. Mais elle s'imposait, car au-delà de sa complexité, la représentation fictionnelle de tels phénomènes dévoile les tendances et pratiques culturelles d'un temps ; celui de notre ère dans son rapport à l'objet de la violence. Aussi, nos textes nous ont permis d'observer la construction de l'imaginaire de l'horreur chez le tiers, grâce notamment à la circulation permanente et intense d'images des événements de crises extrêmes par le biais des médias autonomes (journaux, livres...), de diffusion (radios, télévision) et de communication (sites Internet divers hébergeant, par exemple, des reportages, des documents d'information, des vidéos, des photographies...) ou encore par le biais de films (fictionnels ou non). Ainsi, à l'exception des écrivains ayant eux-mêmes vécu des expériences tragiques et qui ont pu s'en inspirer en partie, ceux n'entrant pas dans ce schéma se sont donc, visiblement, essentiellement appuyés sur les différentes sources d'actualité et les réseaux de proches ayant vécu les événements.

Notre époque globalisée avec la révolution des technologies de l'information et de la communication rend comme jamais auparavant accessibles et visibles (en direct, en couleurs, en haute définition, en gros plan...) les théâtres des crises extrêmes. Que celles-ci se déroulent dans des espaces proches ou éloignés et étrangers. L'irruption (visuelle et informationnelle) des tragédies par le biais de filtres divers dans l'espace du tiers a contribué à bouleverser la représentation des événements guerriers relevant d'un passé proche. Elle rompt « la distance » pour instaurer une proximité sans pareil entre l'événement et le tiers.

C'est ainsi qu'à l'exemple de l'auteur malgache Jean-Luc Raharimanana dont la mise en écriture du génocide s'inspire directement des images retransmises à la télévision le 29 avril 1994, alors même que se déroulait la tragédie, d'autres écrivains ont également nourri leur imaginaire à travers les médias. Cette entreprise de (re-)reconstruction de l'événement à partir d'une représentation médiatique initiale qui, elle-même, procède d'une mise en scène et d'un filtrage particuliers et qui a sa propre logique de compréhension et d'approche des événements est un aspect intéressant à considérer. Et il nous semble pertinent de problématiser la question de la (re-)recomposition ou de (re-)reconstruction littéraire de l'expérience guerrière à partir d'elles. C'est un point à examiner, car la question rend compte des nouvelles réalités « d'approche » des scènes des tragédies contemporaines pour le tiers. Et en ce sens, la violence et la démesure qui marquent les représentations de nos auteurs et rendent compte du recours à une esthétique de l'extrême et de l'obscène pourraient trouver un éclairage particulier. Ainsi, l'on peut se demander si les figurations fascinantes chez certains ne sont pas une conséquence (partielle au moins) de la pléthore des représentations médiatiques (et fictionnelles) de la guerre (via les photographies, documents d'actualités, médias audiovisuels, les vidéos sur Internet, films...) qui finissent par accoutumer et éventuellement désensibiliser notre regard ? Comment penser la construction imaginaire des faits guerriers qui s'est faite essentiellement par le biais de ces filtres qui procèdent eux-mêmes à une sélection et une mise en scène des faits ? C'est là un des divers aspects qui mériteraient d'être traités en détail dans cette étude qui constitue un premier pas dans le vaste terrain de recherche en pleine expansion des littératures des conflits armés et des violences de masse en Afrique contemporaine.

En abordant les écritures fictionnelles de l'expérience guerrière dans le paysage francophone africain contemporain, en examinant le discours subversif qui les porte et en proposant un appareil critique pour les aborder, notre thèse n'a fait que défricher un petit espace. Outre le point évoqué précédemment, d'autres pourraient et devraient être approfondis et s'inscrire dans de nouvelles perspectives. Nous pensons ainsi aux diverses thématiques récurrentes examinées de manière succincte ou indirectement, et qui devraient faire l'objet d'analyses (plus) importantes, car elles nous informent sur le rapport étroit entre l'Histoire et la fiction et sur un imaginaire de

la guerre « commun » que partagent les écrivains africains. Nous songeons, par exemple, aux thèmes des conflits identitaires, de la mémoire, de l'exil, des pillages des ressources, aux violences extrêmes (outre le viol que nous avons étudié). Par ailleurs, la figuration des violences de la perspective du bourreau devrait être interrogée. Le bourreau pense et approche les événements d'une manière différente et en choisissant cette porte d'entrée dans l'univers de la guerre, Dongala a pu saisir sa pensée singulière pour tenter comprendre les faits atroces. Ce parti-pris d'épouser le point de vue du bourreau mériterait d'être étudié avec attention, car c'est un procédé narratif aussi intrigant et dérangeant qu'intéressant, un procédé qui, par ailleurs, se remarque de plus en plus fréquemment dans de nombreuses productions cinématographiques.

Il faudrait par ailleurs envisager de confronter notre corpus francophone aux textes d'auteurs africains de langue anglaise ou lusophones, par exemple, qui sont aussi nombreux à avoir écrit sur les conflits par le biais de la fiction. Nurrudin Farrah (Somalie), Mia Couto (Mozambique), Chris Abani (Nigéria), Delia-Jarrett-Macauley (Angleterre/Sierra Leone) sont des exemples parmi bien d'autres. La comparaison des textes révélerait sans doute bien des points intéressants permettant notamment de mettre en évidence dans les écritures de la guerre des auteurs francophones de possibles spécificités (au-delà des questions langagières, sur les plans narratives, esthétiques, thématiques et identitaires/idéologiques). Aussi, dans la visée d'une recherche plus ambitieuse qui souhaiterait mettre à jour les stratégies scripturaires de la représentation des phénomènes de violence extrême relevant de l'histoire immédiate chez l'écrivain tiers, il serait pertinent de confronter nos textes à ceux traitant des conflits dans d'autres espaces en retenant les mêmes critères de sélection des textes. Ces différentes pistes à étudier qui mettent en évidence certaines parmi les multiples perspectives d'ouverture du présent travail constituent un échantillon, car il reste bien des points à considérer dans ce champ d'études si complexe et immense que nous avons commencé à investir.

Au final, que révèle notre étude quant à la prise en charge de l'événement traumatique collectif par les voies de la fiction ? Elle a mis à jour les différents moyens discursifs et esthétiques élaborés pour tenter de circonscrire l'expérience guerrière.

Ceux-ci ont démontré l'efficacité et le « plus » de la fiction dans la transmission d'un savoir sur les crises extrêmes dans une visée de sensibilisation forte. Nous avons par exemple vu que l'écrivain mobilise le registre émotionnel pour capter l'attention du lecteur et le toucher. Ses choix de forme et d'exposition des faits dramatiques ont privilégié la souffrance et le *pathos* et toutes les formes d'expressions qui mettront en avant l'idée de la douleur et de la tragédie. Aussi, il s'attache à inventer des histoires singulières d'hommes et de femmes en situation de crise. Il focalise son discours sur leurs blessures (psychiques et physiques) mettant l'accent sur la douleur extrême qui est le lot commun des victimes. Notons qu'il ne se contente pas de raconter une histoire tragique collective et anonyme, mais focalise son attention sur un individu, une expérience qu'il va ériger en *une* victime et *un* événement unique. Cela, afin de construire un récit poignant qui saura susciter la sympathie du lecteur qui est davantage sensible aux tragédies individuelles. Enfin, à partir de tout un jeu de regards, de voix, de tonalités, de mises en scène et de styles d'écriture, et par des voies souvent étonnantes et singulières, il tente de décrire les faits atroces et de traduire leur ampleur.

Les textes de nos auteurs montrent bien que le discours fictionnel, en tant qu'espace de création, de recreation et de partage d'émotions, permet donc de rendre accessible ce qui semble inaccessible. Et en touchant le lecteur, ce discours a une forte ampleur dialogique, empathique et éthique puisqu'il établit un « pont de solidarité » entre les victimes et les lecteurs. Autrement dit, il confère à la victime une reconnaissance et dignité en l'introduisant dans le monde, en s'opposant avec véhémence à sa marginalisation et réification. Au-delà du « lien solidaire », nos textes cherchent aussi à dévoiler ou à rendre présents de nouveau des drames parfois, voire souvent peu connus ou ignorés. Cela dans le but de favoriser l'émergence d'une mémoire tant individuelle que collective afin de les préserver de l'oubli. Au final, si les termes « irreprésentable », « innommable », « indicible », « inimaginable » ou « indescriptible » sont autant d'adjectifs employés pour décrire les crises extrêmes et leur représentation, nos textes ont relevé le défi de les nommer et de les rendre visibles. Et par la suite, ils ont montré que la fiction, à sa façon, parvient à les problématiser. Si le plus de la fiction dans la transmission de la mémoire de ces tragédies n'est donc pas remise en question, il apparaît cependant important

d'aborder avec précaution la « fictionnalisation » des tragédies collectives qui est censée assurer la transmission de cette vérité historique. La question de la distance qui sépare l'écrivain de l'événement nous semble un élément déterminant à considérer, car un manque de recul peut conduire à son occultation. D'autre part, la crainte de produire une écriture trop esthétisante peut inciter des écrivains à « factualiser » de façon importante leur fiction. Et cette « factualisation » du texte fictionnel mériterait d'être examinée de plus près. Enfin, s'il faut admettre que ces textes, dans leur dimension hybride et violente, sont l'expression d'une parole cathartique, il nous faut également les penser à notre époque de « l'image-choc » où « la chasse aux images spectaculaires [...] participe de la normalité d'une culture qui a fait du choc un des grands stimuli de consommation autant qu'une source de valeur »<sup>1688</sup>.

En considérant, en plus de ces différents éléments, le phénomène insaisissable qu'est la violence parce qu'elle comporte de multiples « dimensions de jouissance plus ou moins importantes, d'apparente démesure, de folie, de débordement dans la cruauté gratuite, ou dans le sadisme »<sup>1689</sup>, on prend conscience du défi immense que représente la mise en récit d'événements de crises extrêmes. Aussi serait-il sans doute plus juste de voir dans les écritures plurielles, hybrides et subversives de nos auteurs l'expression de l'aliénation et de l'expérience des limites qu'engendrent les tragédies. Car comme le dit Sofsky, « face à l'extrême, les arts restent en deçà de la réalité. L'imagination semble être tout aussi dépassée que le jugement »<sup>1690</sup>. Or, au-delà d'une possible aliénation et expérience des limites et nonobstant le risque d'être dépassé par l'extrême, la littérature nous montre qu'il ne faut pas arrêter l'interrogation du réel, que la quête de l'éthique et d'un monde meilleur doit sans cesse être poursuivie.

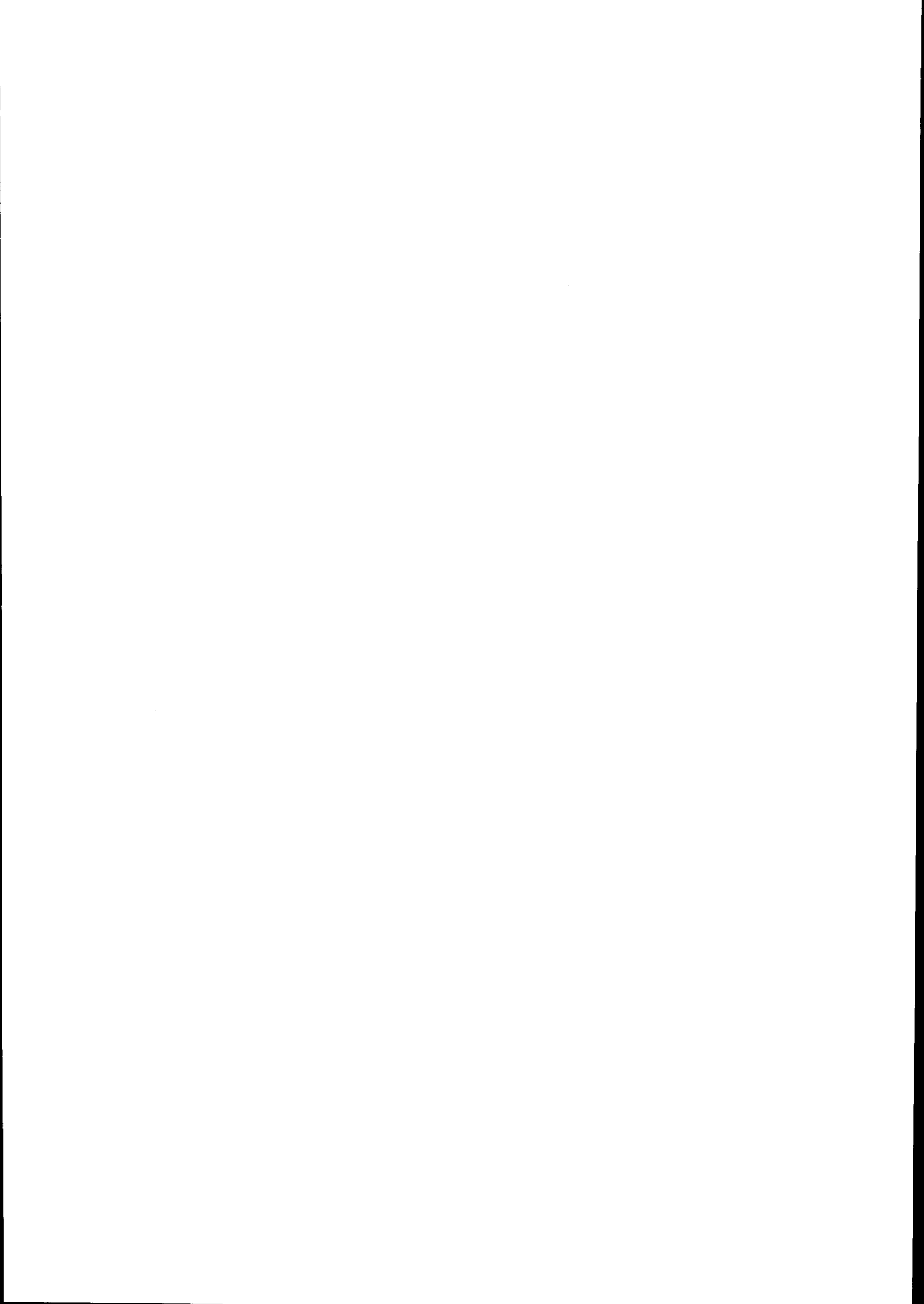
\*\*\*\*\*

---

<sup>1688</sup> SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1689</sup> WIEVIORKA, Michel, *op. cit.*, p. 255.

<sup>1690</sup> SOFSKY, Wolfgang (2002), *op. cit.*, p. 22.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## CORPUS

### Corpus primaire

#### ROMANS

- COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, Paris : Dapper, 2001, 156 p.
- DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002, 303 p.
- ILBOUDO, Monique, *Murekatete*, Mali-Paris : Le figuier/Fest'Africa éditions, 2000, 75 p.
- KODIA-RAMATA, Noël, *Les enfants de la guerre. Éteindre le feu par le feu ?* Paris : Menaibuc, 2005, 149 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2001, 223 p.  
----, *Quand on refuse on dit non*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2004, 160 p.
- NGANDU, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, Paris : L'Harmattan, 2009, 277 p.
- NDJEKERY, Noël Nétonon, *Sang de kola*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1999, 272 p.
- SEHENE, Benjamin, *Le feu sous la soutane*, Paris : L'Esprit frappeur, 2005, 148 p.
- WABERI, Abdourahman, *Transit*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2003, 155 p.
- YÉMY, Georges, *Tarmac des hirondelles*, Paris : Héloïse d'Ormesson, coll. « Pocket », 2008, 288 p.
- ZANZALA, Serge Armand, *Les « démons crachés » de l'autre république*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2007, 212 p.



## RECUEILS DE FICTIONS/NOUVELLES

- **ALEM**, Kangni, *La gazelle s'agenouille pour pleurer*, Paris : Acoria/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2003, 208 p.
- **LISS**, *Détonations et folie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 2007, 138 p.
- **RAHARIMANANA**, Jean-Luc, *Rêves sous le linceul*, Monaco/Paris : Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 1998], 134 p.

## Corpus secondaire

### ROMANS

- **AKUE**, Kpakpo Justin, *John Tula, le magnifique*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encre noires », 2003, 264 p.
- **DANAÏ**, Ouaga-Ballé, *Mon amour l'autre*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encre noires », 2002, 253 p.
- **DIOP**, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris : Stock, 2000, p. 231.  
----, *Le cavalier et son ombre*, Paris : Philippe Rey, 1997, 237 p.
- **DJOMBO**, Henri, *La traversée*, Brazzaville : Hemar, 2005, 215 p.
- **DOKODJO**, Gabriel Koum, *Procès du soldat*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2008.
- **EFOUI**, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris : Seuil, 2008, 207p.
- **KONGBO**, Benoît, *Sous les tropiques du pays bafoué*, Paris : L'Harmattan, 2005, coll. « Encre noires », 216 p.
- **MABANCKOU**, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002, 263 p.
- **MABEKO TALI**, Jean-Michel, *Musée de la honte*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encre Noires », 2003, 128 p.
- **NIMROB**, *Les jambes d'Alice*, Québec : Actes Sud, coll. « Babel », 2001, 144 p.

### NOUVELLES

- **RANAIVOSON**, Dominique (dir.), *Chroniques du Katanga*, Saint-Maur/Lubumbashi : Sépia/Association Halle de l'Etoile, 2007 : 183 p.
- **TADJO**, Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 2000, 131 p.
- **WABERI**, Abdourahman, *Moisson de crânes*, Monaco/Paris : Alphée/Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 2000], 95 p.

## Autres œuvres consultées

### FICTIONS

- **ABANI**, Chris, *Song for night*, Lebanon: Telegram, 2008 [1st ed. 2007, Akashick Books].
- **BONI**, Tanella, *Matins de couvre-feu*, Paris : Rocher/Le Serpent à Plumes, 2005.
- **DIOP**, Boubacar Boris, *Kaveena*, Paris : Philippe Rey, 2006.
- **COUTO**, Mia, *Terre somnambule* (traduit du portugais par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, 1992), Paris : Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions », 1994.
- **DEREY**, Jean-Claude, *Les Anges cannibales*, Paris : Rocher, 2004.
- **EDEM**, *Port-Mélo*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006.
- **EDEM**, Kodjo, *Au commencement était le glaive*, Paris : La table ronde, 2004.
- **FARAH**, Nuruddin, *Links*, London : Penguin Books, 2003.
- **GATORE**, Gilbert, *Le passé devant soi*, Paris : Phébus, 2006.
- **HACHI**, Rachid, *L'enfant de Balbala*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 2007.
- **KAREGE**, Anicet, *Sous le déluge rwandais*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 2005.
- **IWEALA**, Uzodinma, *Beasts of no Nation: A Novel*, New York : Harper Perennial, 2006 [1e éd. 2005].
- **JAL**, Emmanuel, *Warchild: A Boy Soldier's Story*, London : Abacus, 2009.
- **JARRETT-MACAULEY**, Delia, *Moses, Citizen & Me*, London : Granta Books, 2005.
- **KOUROUMA**, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1969.
- **LABOU TANSI**, Sony, *La vie et demie*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1979.  
----, *L'État honteux*, Paris : Seuil, 1989.
- **LAMKO**, Koulsy, *La phalène des collines*, Paris : Le Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 2000.
- **MIANO**, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris : Plon, 2006.

- **MIANO**, Léonora, *L'intérieur de la nuit*, Paris : Plon, 2005.
- **MONENEMBO**, Tierno, *L'aîné des orphelins*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2000.
- **NGANDU**, Pius Nkashama, *Le fils de la tribu*, Dakar/Abijan/Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.
- **ODIKA**, Michel, *Au plus près de Brazza*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- **OULOQUEM**, Yambo, *Le devoir de violence* : Paris : Seuil, 1968. **RAHIMI**, Atiq, *Terre et cendres*, Paris : P.O.L. éditeur, 2008.
- , *Syngué Sabour : pierre de patience*, P.O.L. éditeur, coll. « Folio », 2000.
- **SARO-WIWA**, Ken, *Sozaboy : petit minotaure* (traduit de anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, 1985), Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 1998.
- **RURANGWA**, Jean-Marie V., *Au sortir de l'enfer*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2006.

#### ÉCRITURES DE SOI<sup>1691</sup>

- **ANTELME**, Robert, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1957.
- **BELHADDAD**, Souâd ; **MUJAWAYO**, Esther, *Survivantes*, Paris : L'Aube, coll. « Poche-essai », 2004.
- **BROUWER** de, Anne-Marie; **CHU KA HON**, Sandra (dir.), *The Men Who Killed Me: Rwandan Survivors of Sexual Violence*, Quebec : Douglas & McIntyre, 2009.
- **GOUREVITCH**, Philip, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles : chroniques rwandaises* [traduit de l'anglais par Delmare Philippe, 1998], Paris : Gallimard, 2002.
- **HATZFELD**, Jean, *La stratégie des antilopes*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2007.
- , *Une saison de machettes*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2003.
- , *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, Paris : Seuil, 2002.
- **KINZONZI**, Chouman, *L'âme écorchée : mémoires d'un Congolais réfugié en France*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire L'Afrique », 2007.

---

<sup>1691</sup> Mémoires, autobiographies, récits de vie, témoignages, etc.

- LEVI, Primo, *Si c'est un homme* [traduit de l'italien, 1958] Paris : Gallimard, coll. « Pocket », 1987.
- MUKASONGA, Scholastique, *La femme aux pieds nus*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2008.
- , *Inyenzi ou les cafards*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2006.
- RÉVÉRIEN, Rurangwa, *Génocidé*, Paris : Presses de la Renaissance, 2006.
- RURANGWA, Jean-Marie V., *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Mali/Lille, Le figuier/Fest' Africa, 2000.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1<sup>e</sup> éd. 1994].

\*\*\*\*

## ÉTUDES/OUVRAGES THÉORIQUES

### Ouvrages

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III* [traduit de l'italien par Pierre Alferi, 1998], Paris : Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2003.
- ALTOUNIAN, Janine, *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Paris : Dunod, 2005.  
----, *Traduire le trauma collectif*, Paris : Dunod, 2000.
- AMFREVILLE, Marc, *Écrits en souffrance*, Paris : Michel Houdiard, 2009.
- AMSELLE, Jean-Loup, *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*, Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2008.
- APPADURAI, Arjun, *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation*, [traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, 2006], Paris : Payot & Rivages, 2007.
- ARDENNE, Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, 2006.
- ARON, Paul ; VIALA, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.
- ASAD, Talal, *On suicide bombing*, New York : Columbia University Press, 2007.
- ASTRUC, Rémi, *Le renouveau grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes » n° 7, 2010.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [traduit de l'allemand par Cornélius Heim, 1946], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- AUGÉ, Marc, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.
- BACOT, Jean-Pierre ; COQ, Christian (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Autrement, coll. « Mémoires », n° 54, 1999.

- **BAKHTINE**, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [traduit du russe par Daria Olivier, 1973], Paris : Gallimard, 1978.
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [traduit du russe par André Robel, 1941] Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- **BARBERIS**, Pierre, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris : Arthème Fayard, coll. « La force des idées », 1980.
- **BAYON**, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- **BENNETT**, Jill ; **KENNEDY**, Rosanne, *World Memory : Personal Trajectories in Global Time*, New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- **BERGSON**, Henri, *Le rire*, Paris : Quadrige/PUF, 2007 [1<sup>e</sup> éd. 1940].
- **BESSIÈRE**, Jean (dir.), *Récit et Histoire*, Paris : PUF, 1984.
- **BOISSET**, Emmanuel ; **CORNO**, Philippe (dir.), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- **BOURGOIS**, Philippe ; **SCHEPER-HUGHES**, Nancy, *Violence in War and Peace: An Anthropology*, Oxford : Blackwell Publishing, 2009 [1<sup>st</sup> ed. 2006].
- **BRISON**, Susan, *Après le viol* [traduit de l'anglais par Soumaya Mestiri, 2001], Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.
- **CAILLOIS**, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1950.
- **CARUTH**, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/London : John Hopkins Press University, 1996.
- , (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore/London : John Hopkins Press University, 1995.
- **CERTEAU**, Michel de, *L'écriture de l'Histoire*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1975.
- **CHAUMONT**, Michel, *La concurrence des victimes. Génocides, identité, reconnaissance*, Paris : La Découverte/Poche, 1997.
- **CHARAUDEAU**, Patrick, *Le discours d'information médiatique*, Paris : Nathan, coll. « Médias-Recherches », 1997.

- CICHOKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- CLERC, Jean-Marie, *Littérature et société*, Paris : Nathan, coll. « Fac », 1993.
- COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris : Belin, 2004.
- ----, (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris : Albin Michel, coll. « Idées », 1999.
- COQUIO, Catherine ; SALADO, Régis, *Fiction et connaissance : essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris : L'Harmattan, coll. « Langage, Arts et Disciplines », 1998.
- COURMONT, Barthélémy, *La guerre*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007.
- CROCQ, Louis, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris : Odile Jacob, 1999.
- CROCQ, Louis et al. (dir.), *Traumatismes psychiques : prise en charge psychologique des victimes*, Paris : Elsevier-Masson, coll. « Psychologie », 2007.
- CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- CRU, Jean Norton, *Du témoignage*, Paris : Allia, 2008.
- CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris : Odile Jacob, coll. « Poches », 2002 [1<sup>e</sup> éd. 1999].
- DAMBRE, Marc ; GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DANIEL, E. Valentine, *Charred Lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence*, New Jersey : Princeton University Press, 1996.
- DAS, Veena et al. (dir.), *Violence and Subjectivity*, Berkeley : University of California, 2000.
- DEFAYS, Jean-Marc ; ROSIER, Laurence, *Approches du discours comique*, Hayen : Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1999.
- DELAPERRIÈRE, Marie (dir.), *La littérature face à l'histoire : discours historique et fiction dans les littératures est-européennes*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- DERRIENNIC, Jean-Pierre, *Les guerres civiles*, Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Académique », 2001.
- DE CLERCQ, Michel ; LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001.



- **DE SOIR**, Éric ; **VERMEIREN**, Etienne (éd.), *Les debriefings psychologiques en question...*, Anvers/Apeldoorn : Garant, 2002.
- **DIRKX**, Paul, *Sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin, coll. « Cours-Lettres », 2000.
- **DORNIER**, Carole ; **DULONG**, Renaud, *Esthétique du témoignage*, Paris : Maison des sciences de l'homme, 2005.
- **DOUGLAS**, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* [traduit de l'anglais par Anne Guérin, 1967], Paris : La Découverte/Poche, 2001.
- **DOUGIER**, Henri (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Autrement, coll. « Mémoires », 1999.
- **DUBOIS**, Jacques, *Les romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Paris : Seuil, coll. « Points-Lettres », 2000.
- **DUCHET**, Claude ; **VACHON**, Stéphane (dir.), *La recherche littéraire : Objets et méthodes*, coll. « Théorie et littérature », Montréal : XYZ, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- ----, *Sociocritique*, Paris : Fernand Nathan, coll. « Littérature française », 1979.
- **DUFOUR**, Jean-Louis, **VAISSE**, Maurice, *La guerre au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hachette, 1994.
- **DUTTON**, Donald, *The Psychology of Genocide, Massacres and Extreme Violence: Why Normal People Come to Commit Atrocities*, London : Praeger Security International, 2007.
- **ELLENA**, Laurence, *Sociologie et littérature : la référence à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1998.
- **ESQUENAZI**, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris : Lavoisier, 2009.
- **EUROPE**, n° 926 - 927 « Écrire l'extrême : la littérature et l'art face aux crimes de masse », juin - juillet 2006.
- **FANON**, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris : La Découverte/Poche, coll. « Essais », 2002 [1<sup>e</sup> éd. 1961].
- **FASSIN**, Didier ; **RECHTMAN**, Richard, *L'empire du traumatisme: enquête sur la condition de la victime*, Paris : Flammarion, 2007.
- **FELMAN**, Shoshana ; **LAUB**, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York : Talor and Francis Group, 1992.

- FISCHER, Dominique D., *Écrire l'Urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Transnationales, francophones et comparées », 2007.
- FRANK, Robert (.), *Écrire l'histoire du temps présent*, Paris : CNRS, coll. « Institut d'Histoire du Temps Présent », 2003 [1<sup>e</sup> éd. 1993].
- FREUD, Sigmund, *Le malaise dans la civilisation* [traduit de l'allemand par M & Mme Charles Odier, 1934], Paris : Points 2010.  
     ----, *Au-delà du principe de plaisir* [traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, 1920], Paris : Payot 2010.  
     ----, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [traduit de l'allemand par Bertrand FÉRON, 1919], Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985.  
     ----, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [traduit de l'allemand, 1905], Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1930.
- GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1978.
- GAGNEBIN, Murielle ; MILLY, Julien (dir.), *Les images honteuses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2006.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 1979].  
     ----, *Seuils*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1987.  
     ----, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GILMAN, Sander L., *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*, coll. « Littératures européennes », Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2006 [1<sup>e</sup> éd. 1976, Grasset et Fasquelle].  
     ----, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris : Hachette, coll. « Pluriel », 2007 [1<sup>e</sup> éd. 2001, Desclée de Brouwer].
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1964.
- GRAULLE, Christophe, *André Breton et l'humour noir*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000.
- GROS, Frédéric, *États de violence : essai sur la fin de la guerre*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2006.

- **HÄHNEL-MESNARD**, Carola ; **LIÉNARD-YETERIAN**, Marie ; **MARINAS**, Cristina (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau : Éditions de l'École de Polytechnique, coll. « Langues et cultures, 2008.
- **HAMON**, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 1984.
- **HASSNER**, Pierre ; **MARCHAL**, Roland (dir.), *Guerres et sociétés. État et violence après la Guerre froide*, Paris : Karthala/CERI, coll. « Recherches internationales », 2003.
- **HÉRITIER**, Françoise (dir.), *De la violence I* (Séminaire de F. Héritier), Paris : Odile Jacob, 2005 (1996).  
     ---- (dir.), *De la violence II* (Séminaire de F. Héritier), Paris : Odile Jacob, 2005 (1999).
- **HUMORESQUES** (revue littéraire semestrielle), n° 14 « L'Horrible et le risible » (numéro dir. par Dominique Bertrand), juin 2001.  
     ---- n° 19 « Rires marginaux, rires rebelles » (numéro dir. par Judith Kauffmann), janvier 2004.
- **HUSTON**, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, France/Canada : Actes Sud/Leméac, 2008.
- **IEHL**, Dominique, *Le grotesque*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997.
- **KAPLAN**, E. Anne, *Trauma Culture: the Politics of War and Loss in Media and Literature*, New Jersey : Rutgers University Press, 2005.
- **KAYSER**, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature* [traduit de l'allemand par Ulrich Weisstein, 1957], New York: Columbia University Press, 1981.
- **KÈGLE**, Christiane (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec : PUL, coll. « Mémoire et survivance », 2007.
- **KLEINMAN**, Arthur ; **DAS**, Veena ; **LOCK**, Margaret (dir.), *Social Suffering*, Berkeley: University of California, 1997.
- **KRISTEVA**, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Seuil, coll. « poche », 1985.
- **KUON**, Peter (dir.), *Trauma et texte*, Main : Peter Lang, coll. « KZ- memoria scripta 4, 2008.
- **LARDELLIER**, Pascal (dir.), *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris : L'Harmattan, coll. « communication et civilisation », 2003.

- **LAROCHELLE**, Marie-Hélène (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec : Presses de L'université Laval, 2007.
- **LAUTERWEIN**, Andrée ; **STRAUSS-HIVA**, Colette (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris : Éditions de l'éclat, coll. « Bibliothèque des Fondations », 2009.
- **LA VOIX DU REGARD**, n° 15 « L'obscène, acte ou image », Automne 2002. En ligne. Consulté le 05 janvier 2010.  
<http://www.voixduregard.org/obscene.htm>
- **LE BRAS-CHOPARD**, Armelle, *La guerre : théories et idéologies*, Paris : Montchrestien, 1994.
- **LE GOFF**, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 1988.
- **LE PAPE**, Marc ; **SIMÉANT** ; Johanna ; **VIDAL**, Claudine, *Crises extrêmes : face aux massacres aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006.
- **LUKACS**, Georg, *La théorie du roman* [traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, 1920], Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- **MAFFESOLI**, Michel, *Essais sur la violence banale et fondatrice*, Paris : CNRS, 2009 [1<sup>e</sup> éd. 1984].  
...., *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris : Plon, coll. « Le Livre de Poche/Biblio Essais », 1990.
- **MAIER**, Corinne, *L'obscène, la mort à l'œuvre*, Paris : Encre marine, 2004.
- **MAINGUENEAU**, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris : Armand Colin, coll. « 128 », 2007.
- **MARZANO**, Michela, *La mort spectacle : enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris : Gallimard, 2007.
- **MATHET**, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- **MESNARD**, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris : Stock, 2007.
- **MEYRAN**, Régis (dir.), *Les mécanismes de la violence. États, institutions, Individus*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006.
- **MICHAUD**, Yves, *La violence*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 [1<sup>e</sup> éd. 1986].
- **MIJOLLA-MELLOR de**, Sophie, *La sublimation*, Paris : Puf, coll. « Que sais-je ? », 2005.

- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris : Fayard, 2002.
- MONTALBETTI, Christine, *La fiction*, Paris : Flammarion, coll. « Corpus/Lettres », 2001.
- MUNKLER, Herfried, *Les guerres nouvelles* [traduit de l'allemand par Catherine Obétais, 2002] Paris : Alvik, 2003.
- NAUROY, Gérard, *L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Berne : Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 6, 2004.
- NEEFS, Jacques ; ROPARS, Marie-Claire (éd.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1992.
- OST, Isabelle ; PIRET, Pierre ; VAN EYNDE, Laurent, *Le grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris : Klincksieck, 1995.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris : Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.
- RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1989.
- REVUE D'HISTOIRE DE LA SHOAH, n° 190 « Rwanda, quinze ans après : penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », janvier/juin 2009.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.
- , *Temps et récit*, Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 1985.
- RIFFLET-LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles : P. Mardaga, coll. « Psychologies et sciences humaines », 1997 [1<sup>e</sup> éd. 1977].
- RINN, Michael, *Les récits du génocide : sémiotique de l'indicible*, Lausanne/Paris : Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- ROBIN, Régine, *La mémoire saturée*, Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque : l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- SALIGNON, Bernard (dir.), *L'obscène* (Actes du colloque, Clermont-Ferrand, 24 et 25 novembre 1995), Montpellier : Université Paul Valéry, *Dires : revue d'études psychanalytiques*, n° 18, 1996.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World*, New York : Oxford University Press, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.

- SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *L'obscène*, Lyon : Le Grimoire-LCE-Grimia, 2006.
- SEILLAN, Jean-Marie, *Les genres littéraires émergents*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- SÉMELIN, Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 2005.
- SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris : Odile Jacob, 2010.
- SMADJA, Éric, *Le rire*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 [1<sup>e</sup> éd. 1993].
- SOFSKY, Wolfgang, *L'ère de l'éprouvante : folie meurtrière, terreur, guerre* [traduit de l'allemand par Robert Simon, 2002], Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2002.  
 ----, *Traité de la violence* [traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, 1996], Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 1998.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres* [traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, 2002], Paris : Christian Bourgois, 2003.
- SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- STERNBERG-GRENIER, Véronique, *Le comique*, Paris : Flammarion, coll. « Corpus-Lettres », 2003.
- *STUDIES IN THE NOVEL*, vol. 40, n° 1/2 « Postcolonial Trauma Novels » (ed. CRAPS, Stef & BUELENS, Gert), Denton: spring 2008.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- TAL, Kali, *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?* Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 2003.
- TAYLOR, Charles, *Multiculturalisme : différence et démocratie* [traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, 1992], Paris : Aubier, coll. « Champs-Flammarion », 1994.
- TELLIER, Arnaud, *Expériences traumatiques et écriture*, Paris : Economica/Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1998.
- TODOROV, Tzvetan (éd.), *La vie commune. Essais d'anthropologie générale*, Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 1995.  
 ----, *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 2004 [1<sup>e</sup> éd. 1995].

----, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982.

- **TOURSEL**, Nadine, **VASSERVIÈRE**, Jacques, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Paris : Nathan Université, coll. « fac », 1994.
- **VEYNE**, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1971.
- **WATTHEE-DELMOTTE**, Myriam, *La violence : représentations et ritualisations*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- **WIEVIORKA**, Annette, *L'ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel-Histoire », 2009 [1<sup>e</sup> éd. 1998].
- **WIEVIORKA**, Michel, *La violence*, Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel/Sociologie », 2006 [1<sup>e</sup> éd. 2005].
- **YPERSELE**, Laurence Van (dir.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2006.
- **ZIMA**, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris : Picard, coll. « Connaissance des Langues », 1985.

## Articles

- **AGIER**, Michel, « La force du témoignage. Formes, contextes, et auteurs des récits des réfugiés », in **LE PAPE**, Marc ; **SIMÉANT**, Johanna ; **VIDAL**, Claudine (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006, pp. 151-168.
- **ARDENNE**, Paul, « Irrévérence et dégradation : une mise en perspective culturelle », in **GAGNEBIN**, Murielle ; **MILLY**, Julien, *Les images honteuses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2006, pp. 56-68.
- **ASSAYAG**, Jackie, « Le spectre des génocides : traumatismes, muséographie et violences extrêmes », in *Gradhiva*, n° 5 « Sismographie des terreurs », mai 2007, pp. 6-25.
- **AUDOIN-ROUZEAU**, Stéphane, « Les violences extrêmes du XX<sup>e</sup> siècle à l'aune de l'histoire et de l'anthropologie. Le génocide des Tutsi du Rwanda », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda, quinze ans après : penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », janvier 2009, pp. 137-141.
- **AUDOIN-ROUZEAU**, Stéphane ; **FABRE**, Thierry, « Combattre », in *La pensée de midi*, 2008/4 n° 26, pp. 14-21.
- **BARBERIS**, Pierre, « La sociocritique », in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Bordas, 1980, pp. 161-182.
- **BARTHES**, Roland, « L'effet du réel », in **TODOROV**, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 81-90.  
  
----, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, coll. « Tel quel », 1964, pp. 147-154.
- **BAYARD**, Pierre, « Avant-propos », in *Europe*, n° 926 – 927 « Écrire l'extrême : la littérature face aux crimes de masse », juin-juillet 2006, pp. 3-5.
- **BERSANI**, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in **TODOROV**, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 47-80.
- **BERTRAND**, Dominique, « Un nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », in *Humoresques* n° 14 « L'horrible et le Risible », Paris : CORHUM/CRIH, juin 2001, pp. 5-20.



- BERTHOD, Marc Antoine, « Penser la terreur, l'horrible et la mort : entretien avec Talal Asad », in *ethnographiques.org*, n° 13, juin 2007. En ligne. Consulté le 04 septembre 2009.  
  
<http://www.ethnographiques.org/2007/Berthod>.
- CARDINAL, Jacques, « Perdre son nom. Identité, représentation et vraisemblance dans Le colonel Chabert de Balzac », in *Poétique*, n° 135, sept. 2003, pp. 307-332.
- CARUTH, Cathy, « Introduction », in CARUTH, Cathy (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore/Maryland : Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-12.
- CHALONGE (de), Florence, « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », in *Littérature*, n° 132 « Littérature et phénoménologie », déc. 2003, pp. 70-77.
- COMBE, Sonia « Témoins et historiens : pour une réconciliation », in CHIANTARETTO, Jean-François ; ROBIN, Régine (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 19-31.
- CRAPS, Stef, « Introduction: Postcolonial Trauma Novels », in *Studies in the Novel*, vol. 40, n° 1/2 « Postcolonial Trauma Novels », Denton: spring 2008, pp. 1-13.
- CROCQ, Louis, « Introduction », in CROCQ, Louis (dir.), *Traumatismes psychiques : prise en charge psychologique des victimes*, Issy-les-Moulineaux : Elsevier-Masson, coll. « Psychologies », 2007, pp. 3-14.  
  
----, « Stress et trauma », in CROCQ Louis et al., *Traumatismes psychiques : prise en charge psychologique des victimes*, Issy-les-Moulineaux : Elsevier-Masson, coll. « Psychologies, 2007, pp. 3-14.  
  
----, « Expression des émotions et aspect cathartique du *debriefing* », in DE SOIR, Éric ; VERMEIREN, Etienne (éd.), *Les debriefings psychologiques en question...*, Anvers/Apeldoorn : Garant, 2002, pp. 163-174.  
  
----, « Le traumatisme psychique dans la pensée psychiatrique francophone », in DE CLERCQ, Michel ; LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, pp. 1-12.  
  
----, « Perspective historique sur le trauma », in DE CLERCQ, Michel ; LEBIGOT, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, pp. 23-64.
- D'AUZAC DE LAMARTINIE, Véronique, « L'obscénité : une force d'émergence dans l'art contemporain », in *La voix du regard*, n° 15 « L'obscène, acte ou image », pp. 163-169. En ligne. Consulté le 05 janvier 2010.

<http://www.voixduregard.org/15-Auzac.pdf>

- **DE CLERCQ**, Michel, « Les victimes », in **DE CLERCQ**, Michel & **LEBIGOT**, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, pp. 85-90.
- **DE CLERCQ**, Michel ; **DUBOIS**, Vincent, « Le traumatisme psychique », in **DE CLERCQ**, Michel & **LEBIGOT**, François, *Les traumatismes psychiques*, Paris : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 2001, pp. 13-22.
- **DORTIER**, Jean-François, « Sommes-nous des brutes ? », in **MEYRAN**, Régis (dir.), *Mécanismes de la violence. États, institutions, Individus*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, pp. 235-248.
- **DUCHET**, Claude, « Pour une sociocritique : variations sur un incipit », in *Littérature*, n° 1 « Sociétés », 1971, pp. 5-14.  
----, « Une écriture de la socialité », in *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 446-454.
- **FARGE**, Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », in *Terrain*, n° 38 « Qu'est-ce qu'un événement ? », mars 2002, pp. 2-9 (pp. 67-78 pour la pagination originale). En ligne. Consulté le 04 juin 2007.  
<http://terrain.revues.org/document1929.html>.
- **FERRO**, Marc, « Le ressentiment dans l'Histoire », in *Culture et mémoire* Hähnel-Mesnard, Carola & al. (dir.), Paris : École de Polytechnique, 2009, pp. 17-23.
- **FEUERHAHN**, Nelly, « Sociabilité risible de l'horreur », in *Humoresques*, n° 14 « L'horrible et le risible », juin 2001, pp. 61-82.
- **FOURNIER**, Martine, « Rencontre avec Stéphane Audoin-Rouzeau. Silence on tue ! », in *Sciences Humaines*, n° 194, juin 2008, pp. 28-31.
- **FRANK**, Robert, « Préface », in **FRANK**, Robert, *Écrire l'histoire du temps présent*, CNRS, 2003 [1<sup>e</sup> éd. 1993], coll. « Institut d'Histoire du Temps Présent », pp. 11-18.
- **FREUD**, Sigmund, « L'humour » (1927), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduction de l'allemand par Bertrand FÉRON), Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, pp. 321-328.
- **GARITTE**, Catherine ; **FEUERHAHN**, Nelly, « Faire rire: mode d'emploi », in *Humoresques*, n° 27 « Faire rire : mode d'emploi. Hôpiclowns, clowanalystes, auteurs, humoristes... », printemps 2008, pp. 5-8.
- **GUENIVET**, Karima, « Femmes, les nouveaux champs de bataille », in *Quasimodo*, n° 9 « Corps en guerre », Tome 2, printemps 2006, pp. 197-213.

- **GUERAND**, Jean-Philippe, « Chaplin, Lewis, Benigni : rire de la shoah », in *La mémoire de la Shoah*, décembre 2003/2004, pp. 44-45.
- **GIROT**, Marc, « Pourquoi cela vaut-il la peine d'en rire ? », in *La Chronique* (revue d'Amnesty Internationale), n° 272/273 « Peut-on rire avec les droits de l'Homme ? », juillet/août 2009, p. 11.
- **GODARD**, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », in **DAMBRE**, Marc ; **GOSSELIN-NOAT**, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 81-91.
- **HAMON**, Philippe, « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », in *Poétique*, n° 49, 1982, pp. 105-125.  
  
----, « Qu'est-ce qu'une description », in *Poétique* n° 12, décembre 1972, pp. 465-485.
- **JEHEL**, Sophie, « Faut-il refonder la protection de l'enfance dans les médias ? », in **Lardellier**, Pascal (dir.), *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris : L'Harmattan, coll. « Communication et Civilisation », pp. 93-128.
- **JOLLY**, Geneviève, « L'obscénité et la scène : le théâtre de Werner Schwab », in *La voix du regard*, n° 15 « L'obscène, acte ou image », pp. 56-61. En ligne. Consulté le 05 janvier 2010.  
  
<http://www.voixduregard.org/15-Jolly.pdf>
- **KAUFFMANN**, Judith, « Horrible, humour noir, rire blanc. Quelques réflexions sur la représentation littéraire de la Shoah », in *Humoresques* n° 14 « L'horrible et le Risible », Paris : CORHUM/CRIH, juin 2001, pp. 207-224.
- **KÈGLE**, Christiane, « Introduction », in **KÈGLE**, Christiane (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec : PUL, coll. « Mémoire et survivance », 2007, pp. 1-16.
- **KIRMAYER**, Laurence J., « La folie de la métaphore », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, pp. 43-55.
- **KITSON**, Simon ; **HOCHARD**, Cécile, « La violence de guerre. Approches comparées des deux conflits mondiaux », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 65, jan.-mars 2000, pp. 139-142. Disponible en ligne.  
  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs\\_0294-1759\\_2000\\_num\\_65\\_1\\_2881](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_2000_num_65_1_2881)
- **KLEIBER**, Georges, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? » in *Langages*, n° 76 « Langage, praxis et production du sens », 1997, pp. 9-37.

- **KLEIN**, Judith, « Littérature de l'holocauste et littérature moderne : filiation ou rupture ? Trois regards sur Paul Celan », in Coquio, Catherine (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris : Albin Michel, 1999, pp. 430-437.
- **L'ANSELME**, Jean « L'humour noir et ses plus récents avatars », in *Humoresques*, Actes du Colloque « L'humour d'expression française », Nice : Nice Z'éditions, 1990, pp. 30-38.
- **LAUTERWEIN**, Andrée, « Présentation », in LAUTERWEIN, Andrée ; STRAUSS-HIVA, Colette (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris : Éditions de l'éclat, coll. « Bibliothèque des Fondations », 2009, pp. 7-14.
- , « Nouvelles ingénuités. La vie est belle ? », in LAUTERWEIN, Andrée ; STRAUSS-HIVA, Colette (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris : Éditions de l'éclat, coll. « Bibliothèque des Fondations », 2009, pp. 349-366.
- **LAVERGNE**, Cécile ; **PERDONCIN**, Anton, « Éditorial. La violence à l'épreuve de la description », in *Tracés Revue de Sciences Humaines* [en ligne], n° 19 « Décrire la violence », 2010, pp. 5-25. En ligne. Consulté le 21 novembre 2010.  
<http://traces.revues.org/index4878.html>.
- **LE BRETON**, David, « Expériences de la douleur, expériences de la violence », in HÉRITIER, Françoise (dir.), *De la violence II* (Séminaire de F. Héritier), Paris : Odile Jacob, 2005 [1<sup>e</sup> éd. 1999], pp. 113-132.
- **LE PAPE**, Marc ; **SIMÉANT**, Johanna ; **VIDAL**, Claudine, « Introduction », in LE PAPE, Marc ; SIMÉANT, Johanna ; VIDAL, Claudine (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006, pp. 12-18.
- **MAFFESOLI**, Michel, « La violence et sa ritualisation », in WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *La violence: représentation et ritualisations*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 17-27.
- **MAIXENT**, Jocelyn, « Réversibilités », in *La voix du regard*, n° 15 « L'obscène, acte ou image », pp. 1-2. En ligne. Consulté le 05 janvier 2010.  
<http://www.voixduregard.org/15-Edito.pdf>
- **MARGAT**, Claire, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », in *Ethnologie française*, vol. 41 « La fabrication du dégoût », 2011/1, pp. 17-25.
- **MBEMBE**, Achille, « Nécropolitique », in *Raisons politiques*, n° 21, février 2006, pp. 29-60. En ligne. Consulté en février 2010.  
<http://www.cairn.info/revue-raison-politiques-2006-1-page-29.htm>

- MEMMI, Dominique et al., « Introduction », in *Ethnologie française*, vol. 41 « La fabrication du dégoût », 2011/1, pp. 5-16. En ligne. Consulté en avril 2012.
- MEYRAN, Régis, « Avant-propos », in MEYRAN, Régis (dir.), *Les mécanismes de la violence. États, institutions, Individus*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, pp. 7-12.
- , « Anatomie des massacres », in MEYRAN, Régis (dir.), *Les mécanismes de la violence. États, institutions, Individus*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, pp. 29-44.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille ou les métamorphoses de l'espace », in WESTPHAL, Bertrand (dir.), *La géocritique : mode d'emploi*, Limoges : Pulim, 2000, pp. 59-73.
- MOLENAT, Xavier, « (Re)Penser la violence. Rencontre avec Michel Wieviorka », in MEYRAN, Régis (dir.), *Les mécanismes de la violence. États, institutions, Individus*, Auxerre : Sciences Humaines Éditions, 2006, pp. 141-150.
- MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris : Seuil, coll. « Points-Essais », 2000.
- NEEFS, Jacques ; ROPARS, Marie-Claire, *La politique du texte : enjeux sociocritique*, Lille : Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1992.
- NORA, Pierre, « De l'histoire contemporaine au présent historique », in FRANK, Robert, *Écrire l'histoire du temps présent*, CNRS, 2003 [1e éd. 1993], coll. « Institut d'Histoire du Temps Présent », pp. 43-56.
- NOUSS, Alexis, « Les récits de l'indicible », in LAPLATINE, François ; LEVY, Joseph & al. (dir.), *Récit et connaissance*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 199-214.
- PANDOLFI, Mariella, « Le self, le corps, la 'crise de la présence' », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, pp. 57-77.
- PELLETIER, Jacques, « La littérature comme objet social. Enjeux disciplinaires », in *Discours social/Social Discourse*, vol. 7, n° 3-4, Québec : CRELIQ, 1995, pp. 9-20.
- PERROT, Michelle, « Archive, mémoire, histoire », in BACOT, Jean-Pierre ; COQ, Christian (dir.), *Travail de mémoire 1914-1998 : une nécessité dans un siècle de violence*, Paris : Autrement, coll. « Mémoires », n° 54, 1999, pp. 36-39.
- POTIER, Elwis, « Réflexion sur les violences extrêmes : Purifier et détruire, de Jacques Sémelin », in *Cultures et Conflits*, n° 61, printemps 2006, pp. 165-172.

- **PRSTOJEVIC**, Alexandre ; **JURGENSON**, Luba, « Entretien avec Philippe Mesnard à propos de son ouvrage *Témoignage en résistance* (Paris, Stock, 2007) », in *Vox Poetica*, revue électronique. Mis en ligne en mai 2005 (pas de pagination).  
<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intMesnard.html>
- **RIFFATERRE**, Michael, « L'illusion référentielle », in **TODOROV**, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 91-118.
- **ROUSSIN**, Philippe, « L'économie du témoignage », in *Communications*, n° 79 « Des faits et des gestes. Le parti pris du document », 2006/2, pp. 337-363. En ligne. Consulté le 16 mai 2010.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_2006\\_num\\_79\\_1\\_2429](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2429)
- **SÉMELIN**, Jacques, « Introduction : Violences extrêmes : peut-on comprendre ? », in *Revue internationale des sciences sociales*, n° 174, 2002/4, pp. 479-481. En ligne. Consulté en juillet 2008.  
<http://www.cain./revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-479.htm>  
----, « Qu'est-ce qu'un crime de masse ? Le cas de l'ex-Yougoslavie », in *Critique Internationale*, n° 6, hiver 2000, pp. 143-158.
- **SIBOUNI**, Nicolas, « L'éthique du témoignage. *Témoignage en résistance* de Philippe Mesnard ». Texte disponible en ligne. Consulté le 18 janvier 2010.  
[http://www.nonfiction.fr/article-584-lethique\\_du\\_temoignage.htm](http://www.nonfiction.fr/article-584-lethique_du_temoignage.htm)
- **SIMON**, Agathe, « Georges Bataille : l'obscène et l'obsédant », in *La voix du regard*, n° 15 « L'obscène, acte ou image », pp. 19-24. En ligne. Consulté en janvier 2011.  
<http://www.voixduregard.org/15-Simon.pdf>
- **TALON-HUGON**, Carole, « Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût », in *Ethnologie française*, vol. 41 « La fabrication du dégoût », 2011/1, pp. 99-106. En ligne. Consulté en avril 2012.  
<http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-99.htm>
- **TISSERON**, Serge dans « L'obscène est une machine de guerre contre la métaphore », in *La Voix du Regard*, n° 15, pp. 113-124, 2004. En ligne. Consulté le 05 janvier 2010.  
<http://www.voixduregard.org/15-Tisseron.pdf>

- ...., « Médias et violences médiatiques : apprendre à distinguer », in Lardellier, Pascal (dir.), *Violences médiatiques : contenus, dispositifs, effets*, Paris : L'Harmattan, coll. « communication et civilisation », 2003, pp. 7-11
- **TODOROV**, Tzvetan, « Présentation », in TODOROV, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, coll. « Points », Paris : Seuil, 1982, pp. 7-10.
  - **TOURNIER**, Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », dans *Discours social/Social discourse*, vol.5, n° 1-2 « Le sociogramme en question », 1993, pp. 49-73.
  - **VAN YPERSELE**, LAURENCE « Les monuments aux morts de 1914-1918 en Wallonie ou l'impossible représentation de la violence », in WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *La violence : représentation et ritualisations*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 103-120.
  - **WAINTRATER**, Régine, « Le pacte testimonial », in *Le Nouvel Observateur : la mémoire de la Shoah*, hors-série, décembre 2003/janvier 2004, pp. 82-83.  
  
 ----, « Le pacte testimonial, une idéologie qui fait lien ? », in *Revue Française de Psychanalyse*, « Devoir de mémoire : entre passion et oubli », Tome LXIV, 1/2000, pp. 201-210.
  - **WATT**, Ian, « Réalisme et forme romanesque », in TODOROV, Tzvetan (éd.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 11-46.
  - **WATTHEE-DELMOTTE**, Myriam, « Introduction », in WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *La violence : représentation et ritualisations*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 7-14.

## ÉTUDES/OUVRAGES SUR LES LITTÉRATURES AFRICAINES ET SUR L'AFRIQUE SUBSAHARIENNE

### Ouvrages

- **AMSELLE**, Jean-Loup ; **M'BOKOLO**, Elikia, *Au cœur de l'ethnie : ethnie, tribalisme en Afrique*, Paris : La Découverte/Poche, 1999 [1<sup>e</sup> éd. 1985].
- **BASTO**, Maria-Benedicta (dir.), *Enjeux littéraires et construction d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris : Centre d'études africaines, EHESS, coll. « Dossiers africains », 2007.
- **BAY**, Edna ; **DONHAM**, Hill, *States of Violence in Postcolonial Africa*, Virginia : University of Virginia Press, 2006.
- **BAYART**, Jean-François ; **ELLIS**, Stephen ; **HIBOU**, Béatrice, *La criminalisation de l'État en Afrique*, Paris : Complexe, coll. « Espace International », 1997.
- **BAYART**, Jean-François ; **MBEMBE**, Achille ; **TOULABOR**, Comi, *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Karthala, coll. « Les Afriques », 2008.
- **BLETON**, Paul ; **NYELA**, Désiré, *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine*, Québec : Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2009.
- **BOIS DE GAUDUSSON**, Jean ; **GAUD**, Michel (dir.), *Afrique contemporaine*, numéro spécial « L'Afrique face aux conflits », Paris : La Documentation française, 4/1996.
- **BOKIBA**, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature Africaine*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1998.
- **BOLYA**, *La profanation des vagins*, Paris : Le Serpent à Plumes, coll. « Essais/Documents », 2005.
- , *Afrique, Le maillon faible*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.
- **BONNET**, Véronique (dir.), *Conflits de mémoire*, Paris : Karthala, 2004.
- **BORGOMANO**, Madeleine, *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris : L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », 1998.
- **BREZAULT**, Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2010.



- CHABAL, Patrick, DALOZ, Jean-Pascal, *L'Afrique est partie ! Du désordre comme instrument politique*, Paris : Economica, coll. « Analyse politique », 1999.
- CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence : Édisud, coll. « Les Écritures du Sud », 2006.
- , *Anthologie africaine : le roman et la nouvelle*, Paris : Hatier International, 2002.
- , *La littérature Nègre*, Paris : Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2<sup>e</sup> éd. 2003 [1<sup>e</sup> éd. 1975].
- , *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, Paris : Nathan, coll. « 128 », 1999.
- CHI, Dario (dir.), *Paix, violence et démocratie en Afrique : actes du colloque d'Abidjan du 9 au 11 janvier 2002*, Paris : L'Harmattan/CEDA, 2003.
- CIBALABALA, Mutshipayi K., *Les romanciers congolais et la satire*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- COLLECTIF, *Les défis de l'Afrique*, Paris : Dalloz, coll. « Enjeux stratégiques », 2006.
- COMAROFF Jean; COMAROFF, John L. (dir.), *Law and Disorder in the Postcolony*, London: University of Chicago Press, 2006.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine; MONIOT, Henri, *L'Afrique noire de 1800 à nos jours*, Paris : PUF, coll. « Nouvelle Clio : l'histoire et ses problèmes », 2005 [5<sup>e</sup> éd.].
- CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1990.
- DEHON, Claire, *Le réalisme africain*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- DESPLANQUES, François ; FUCHS, Anne (dir.), *Écritures d'ailleurs, autres écritures : Afrique, Inde, Antilles*, Paris : L'Harmattan, 1994.
- DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris : Philippe Rey, 2007.
- DIOP, Boubacar Boris ; TOBNER, Odile ; VERSHAVE, François-Xavier, *Négrophobie*, Paris : Les Arènes, 2005.
- DIOP, Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- DUSSEY, Robert, *L'Afrique malade de ses hommes politiques*, Paris : Jean Picollec, 2008.
- ÉLA, Jean-Marc, *Le cri de l'homme africain. Questions aux chrétiens et aux Églises d'Afrique*, Paris : L'Harmattan, 1980.

- **EPELBAUM**, Didier, *Pas un mot, pas une ligne. 1944-1994 : des champs de la mort au génocide rwandais*, Paris : Stock, coll. « Les essais », 2005.
- **FONKOUA**, Romuald, **HALEN**, Pierre (dir.), *Les champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 2001.
- **GASSAMA**, Makhily (dir.), *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique*, Paris : Philippe Rey, 2010  
 ----, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris : Karthala-ACCT, 1995.
- **GBREWOLD**, Belachew, *Anatomy of Violence: Understanding the Systems of Conflict and Violence in Africa*, Surrey/Burlington, Ashgate : 2009.
- **HALEN**, Pierre ; **WALTER** Jacques (dir.), *Les langages de la mémoire : littérature, Médias et génocide au Rwanda*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz/Centre de recherches « Écritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », vol. n° 1, 2007.
- **JANNE D'OTHÉE**, François ; **ZACHARIE**, Arnaud, *L'Afrique centrale dix ans après le génocide*, Bruxelles, Labor, 2004.
- **KAARSHOLM**, Preben (ed.), *Violence, Political Culture & Development in Africa*, Oxford/Athens/Pietermaritzburg : Oxford/Ohio University Press/University of KwaZulu-Natal Press, 2006.
- **KESTELOOT**, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris : Karthala-AUF, 2001.
- **KONATÉ**, Moussa, *L'Afrique noire est-elle maudite ?* Paris : Fayard, 2010.
- **M'BOKOLO**, Elikia, *Afrique noire : histoire et civilisations du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris : Hatier-AUF, 2004/2<sup>e</sup> éd. [1<sup>e</sup> éd. 1992].
- **MALANDAN**, Ange Séverin, *Origines de la fiction et fiction des origines chez Emmanuel Dongala*, La Courneuve/Paris : Tanawa/L'Harmattan, 2000.
- **MALONGA**, Alpha Noël, *Roman congolais : tendances, thématiques et esthétiques*, Paris : L'Harmattan, coll. « critiques littéraires », 2007.
- **MBEMBE**, Achille, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris : La Découverte, 2010.  
 ----, *De la postcolonie*, Paris : Karthala, coll. « Les Afriques », 2000.
- **MONGO-MBOUSSA**, Boniface, *L'indocilité : supplément au Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2005.  
 ----, *Désir d'Afrique*, Paris : Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002.

- **MOUDILENO**, Lydie, « Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990 », in *Document de travail*, Dakar : CODESRIA, N°2, 2003. En ligne. Consulté en juin 2010.  
  
<http://www.codesria.org/IMG/pdf/moudelino.pdf>
- **MOURALIS**, Bernard, *L'illusion de l'altérité : études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.  
  
----, *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex, 1984.
- **MUDIMBE**, Valentin Yves, *L'odeur du père : essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique subsaharienne*, Paris : Présence Africaine, 1982.
- **NAUMANN**, Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »)*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- **NDBIBE**, Okey ; **HÖVE**, Chenjerai, *Writers, Writing on Conflicts and Wars in Africa*, Uppsala: The Nordic Africa Institute, 2009.
- **NDYAINÉ**, Christiane, *Introduction aux littératures francophones : Afrique, caraïbe, Maghreb*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, coll. « Paramètres », 2004.
- **NGAL**, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994.
- **NGANANG**, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris : Homnisphères, 2007.
- **NGANDU**, Pius Nkashama, *Dialogues et entretiens d'auteur*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2012.  
  
----, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris : L'Harmattan, 2011.  
  
----, *Écritures littéraires: Dictionnaire critique des œuvres africaines de langue française*, vol. 1 & 2, New Orléans : Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2002.  
  
----, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 1997.  
  
----, *Les années littéraires en Afrique (1912-1987)*, Paris : L'Harmattan, 1993.  
  
----, *Les années littéraires en Afrique (1987-1992)*, Paris ; L'Harmattan, 1993.

----, *Écritures et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1989.

----, *La littérature africaine écrite en langue française : la poésie, le roman, le théâtre*, Saint-Paul : Issy les Moulineaux, coll. « Les classiques africains »/« Comprendre », 1979.

- **NOTRE LIBRAIRIE. REVUE DES LITTÉRATURES DU SUD**, n° 146 « Nouvelle génération », oct.-déc. 2001.
- **NOTRE LIBRAIRIE. REVUE DES LITTÉRATURES DU SUD**, n° 148 « Penser la violence », juillet-sept. 2002.
- **NOTRE LIBRAIRIE. REVUE DES LITTÉRATURES DU SUD**, n° 158 « Plumes émergentes », avril-juin 2005.
- **PUJOLLE**, Thérèse, *L'Afrique noire*, Paris : Flammarion, coll. « Dominos », 1994.
- **QADER**, Nasrin, *Narratives of Catastrophe : Boris Diop, Ben Jelloun, Khatibi*, New York: Fordham University Press, 2009.
- **QUESTIONS INTERNATIONALES**, « Les conflits en Afrique », n° 5 janvier-février, Paris : La Documentation Française, 2004.
- **REVUE D'HISTOIRE DE LA SHOAH**, n° 190 « Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », jan./juin 2009.
- **RICARD**, Alain, *Histoires des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris : Ellipses, coll. « Littératures des cinq continents », 2006.
- **SECK**, Cheikh Yérém, *Afrique : le spectre de l'échec*, Paris/Montréal : L'Harmattan, coll. « Études africaines », 2000.
- **SÉWANOU**, Jean-Jacques Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan, 1986.
- **SMITH**, Stephen, *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt*, Paris : Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2006 [1<sup>e</sup> éd. 2003, Calmann-Lévy].
- **SMITH**, Stephen ; **LEVASSEUR**, Claire, *Atlas de l'Afrique : un continent jeune, révolté, marginalisé*, Paris : Autrement, coll. "Atlas/Monde", 2005.
- **TCHÉUYAP**, Alexie (dir.), *Pius Ngandu Nkashama : trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- **TIREFORT**, Alain (dir.), *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Rennes : Presses Universitaires de Rennes/CHRHIA, 2006.

- **TRAORÉ**, Aminata D., *L'Afrique dans un monde sans frontières*, Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 1999.

## Articles

- **ADOTEVI**, Spero Stanislas, « L'avenir du futur africain », in GASSAMA, Makhily (dir.), *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?* Paris : Philippe Rey, 2010, pp. 19-49.
- **BEDE**, Damien, « Fictions littéraires, conflits et pouvoirs en Afrique », in *Éthiopiques*, n° 71 « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003. En ligne. Consulté le 19 février 2006, pp. 109-135.  
[http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id\\_article=68](http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=68)
- **BENSOUSSAN**, Georges, « Éditorial », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », jan./juin 2009, pp. 5-9.
- **BISANSWA**, Justin, « La guerre émet des signes : écriture des rebellions et rébellion de l'écriture dans les romans de V. Y. Mudimbe », in *Études Littéraires*, vol. 35, n° 1 « Afrique en guerre », n° 1, 2003, pp. 87-98. En ligne. Consulté en février 2009.  
<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/>
- **BOIS**, Jean-Pierre, « Guerre et paix en Afrique du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Introduction historique », in *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Rennes : Presses Universitaires de Rennes/CHRHIA, 2006, pp. 13-24.
- **BOIS DE GAUDUSSON (du)**, Jean « Nouveaux conflits, solutions nouvelles ? », in *Questions Internationales*, n° 5 janvier-février « Les conflits en Afrique », Paris : La Documentation Française, 2004, pp. 4-5.  
----, « Présentation », in *Afrique contemporaine*, numéro spécial « L'Afrique face aux conflits », Paris : La Documentation française, 4/1996, pp. 3-10.
- **BONNET**, Véronique, « La 'prise d'écriture' de Rwandaises rescapées du génocide », in *Notre Librairie*, n° 157 « Littérature et développement », jan.-mars 2005, pp. 76-81.
- **BONOLI**, Lorenzo, « Écritures de la réalité », in *Poétique*, n° 137, février 2004, pp. 19-34.
- **BORGOMANO**, Madeleine, « Écrire c'est répondre à un défi », in *Notre Librairie*, n° 155-156 « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, pp. 136-143.

- **BOUDREAU**, Laurence, « Folie de l'ironie et désenchantement de l'Histoire : transversalité du discours romanesque chez Ahmadou Kourouma », septembre 2009, pp. 15-29. En ligne. Consulté en mars 2009.  
  
[http://web.uvic.ca/french/web\\_pages/grad\\_colloquium/2008/Boudreau.pdf](http://web.uvic.ca/french/web_pages/grad_colloquium/2008/Boudreau.pdf)
- **BREAU**, Éloïse, « Raconter l'irracontable : le génocide, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », in *Éthiopiques*, n° 71 « Littérature, philosophie, art et conflits », 2003. En ligne. Consulté le 19 février 2008.  
  
[http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id\\_article=62](http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=62)
- **BREAU**, Éloïse ; **DONGALA**, Emmanuel, « A propos de *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* et autres romans : un entretien avec Emmanuel Dongala », New York, 2001. En ligne. Consulté le 23 avril 2008.  
  
<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html>
- **CAITUCOLI**, Claude, « La différence linguistique : insécurité et créativité », in *Notre Librairie*, n° 155-156 « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, pp. 34-38.  
  
----, « L'écrivain francophone agent glottopolitique : l'exemple d'Ahmadou Kourouma », in *Glottopol*, n° 3 « La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones », janvier 2004, pp. 1-25. Article en ligne.  
  
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>
- **CÉLÉRIER**, Patricia, « Engagement et esthétique du cri », in *Notre Librairie*, n° 148 « Penser la violence », pp. 30 -42.
- **CHAIGNEAU**, Pascal, « Géopolitique des conflits africains », in *Géopolitique africaine*, n° 7-8, 2002, pp. 83-89.
- **CHEVRIER**, Jacques, « Les formes variées du discours rebelle », in *Notre Librairie*, n° 151 « Penser la violence », Juillet – Septembre 2002, pp. 64-70.  
  
----, « Une radicalisation du discours romanesque comme catégorie littéraire, ou l'obscène comme catégorie littéraire » in *Notre Librairie*, n° 142 « Actualité littéraire 1999-2000 », pp. 34-45.
- **COLLECTIF**, « Sept pays africains en guerre sur le sol de la République Démocratique du Congo (RDC) », in *La Documentation française*. En ligne. Consulté le 15 septembre 2009.  
  
<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/conflit-grands-lacs/sept-pays-guerre-congo.shtml> consulté sept.-09

- **CONSTANT**, Isabelle, « Figures de l'ironie dans le dernier roman d'Ahmadou Kourouma », 12 pp. En ligne. Consulté en septembre 2009.

<http://w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2008/Constant.pdf>

- **DIOP**, Boubacar Boris, « Génocide et devoir d'imaginaire », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », jan.-juin 2009, pp. 365-381.

- **ELLIS**, Stephen, « La violence dans l'histoire de l'Afrique », in COLLECTIF, *La mémoire du Congo : le temps colonial*, Bruxelles : Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren et éditions Snoeck, Gand, 2005, pp. 37-42.

---, « Les guerres en Afrique de l'Ouest : le poids de l'Histoire », in *Afrique contemporaine*, n° 198, avril-juin 2001, pp. 51-78.

- **FABRE**, Rémi ; **TIREFORT**, Alain, « Introduction », in *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Rennes : Presses Universitaires de Rennes/ Centre de recherche en histoire internationale et Atlantique (CHRIA), 2006, pp. 13-24.

- **GARNIER**, Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat » in *Notre Librairie*, n° 151 « Penser la violence », Juillet – Septembre 2002, pp. 45-50.

- **GAUD**, Michel, « Éléments bibliographiques récents », in *Afrique contemporaine*, n° 174, 2<sup>e</sup> trimestre 2005, pp. 32-34.

---, « L'Afrique entre décomposition et recompositions », in *Questions Internationales*, n° 5 janvier-février, Paris : La Documentation Française, 2004, pp. 6-24.

- **HALEN**, Pierre, « Écriture africaine et démocratie : quelques réflexions générales », in **BASTO**, Maria-Benedicta (dir.), *Enjeux littéraires et construction d'espaces démocratiques en Afrique subsaharienne*, Paris : Centres d'études africaines, EHESS, coll. « Dossiers africains », 2007, pp. 35-48.

---, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », in *Études Littéraires Africaines*, n° 14 « La littérature des grands lacs », 2002, pp. 20-31.

- **HALEN**, Pierre ; **WALTER** Jacques (dir.), « Introduction », in *Les langages de la mémoire : littérature, Médias et génocide au Rwanda*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz/Centre de recherches « Écritures », coll. « Littératures des mondes contemporains », vol. n° 1, 2007, pp. 3-14.



- **HONWANA**, Alcinda, « Innocents et coupables. Les enfants soldats comme acteurs tactiques », in *Politique africaine*, n° 80, décembre 2000, pp. 58-78.
- **HUGON**, Philippe, « Les liens entre conflits, insécurité et trappes à pauvreté en Afrique », in *Afrique contemporaine*, n° 218 « Afrique et développement », automne 2006/2, pp. 33-47.  
  
 ----, « Les conflits armés en Afrique : mythes et limites de l'analyse économique, in *Tiers-Monde*, 2003, tome 44, n° 176, pp. 829-856.  
  
 ----, « L'économie des conflits en Afrique », in *La revue internationale et stratégique*, n° 43, automne 2001, pp. 152-169.
- **JÉZÉQUEL**, Jean-Hervé, « Les enfants-soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 89, Jan.-Mar. 2006, pp. 99-108.
- **KAMENI**, Alain Cyr Pangop, « L'écriture du trauma postcolonial en Afrique subsaharienne », in DILI PALAI, Clément ; PARE, Daouda (dir.), *Littératures et déchirures*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 105-122.
- **KAREGEYE**, Jean-Pierre, « Rwanda. Le corps témoin et ses signes » in *Coquio*, Catherine, *L'histoire Trouée : négation et témoignage*, Nantes : Atalante, 2004, pp. 750-761.
- **KESTELOOT**, Lilyan, « Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains », in *Éthiopiennes*, n° 78 « Littérature et art du miroir du tout-monde », 2007/1 (pas de pagination). En ligne.  
  
<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539>
- **KIPRE**, Pierre, « De la guerre et de la paix en Afrique », in *Afrique contemporaine*, n° 207, automne 2003, pp. 133-146.
- **KOUASSI**, Yao, « Le processus de formation des guerres civiles en Afrique », in *Enquêtes et documents*, n° 33 « Guerres et paix en Afrique noire et à Madagascar XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », Rennes : Presses Universitaires de Rennes/CHRHIA, 2006, pp. 167-186.
- **LAMBERT**, Denis-Clair, « Les catastrophes africaines », in *Mondes Francophones*, revue en ligne. Consulté le 16 avril 2009.  
  
<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afrique/articles/lescatastrophesafriaines/view?portals>

- **LEMAIRE**, Philippe « Ces guerres qui usent l'Afrique », in *Le Monde diplomatique*, 541-46<sup>e</sup> année, avril 1999, pp. 16-17.
- **MAR**, Daouda, « Le roman des conflits en Afrique contemporaine », in *Éthiopiennes*, n° 71 « Littérature, philosophie, art et conflits, 2003/2, pp. 1-6.
- **MARCHAL**, Roland, « Anatomie des guerres en Afrique », in *Questions Internationales*, n° 5 janvier-février, Paris : La Documentation Française, 2004, pp. 25-34.  
 ----, « Afrique, l'introuvable guerre ethnique », in *L'Histoire*, n° 311 « La guerre civile : 2000 ans de combats fratricides », Juil.-août 2006, numéro spécial, pp. 80-85.
- **MBEMBE**, Achille, « Pouvoir, violence et accumulation », in *Politique Africaine*, n° 39 « L'Afrique autrement », 1990, pp. 7-24.  
 ----, « Désordres, résistances et productivité », in *Politique Africaine*, n° 42 « Violence et pouvoir », juin 1991, pp. 2-8.  
 ----, « Écrire à partir d'une faille », in *Politique Africaine*, n° 51, octobre 1993, pp. 69-97.  
 ----, « Du gouvernement privé indirect », in *Politique Africaine*, mars 1999, n° 73, pp. 103-121.  
 ----, « Les frontières mouvantes du continent africain », in *Le Monde diplomatique*, novembre 1999, pp. 22-23. En ligne. Consulté en janvier 2008.  
<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/11/MBEMBE/12706>  
 ----, « Incontournables armées », in *Le Monde diplomatique*, n° 559, octobre 2000, pp. 20-30.  
 ----, « Esquisse d'une démocratie à l'Africaine », in *Le Monde diplomatique*, octobre 2000, pp. 20-21. En ligne. Consulté en mars 2007.  
<http://www.monde-diplomatique.fr/2000/10/MBEMBE/1426>  
 ----, « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir » (entretien), in *Mouvements*, n° 51 « Qui a peur du postcolonial ? », sept.-oct. 2007. En ligne. Consulté en juin 2010.  
<http://www.mouvements.infos/Decoloniser-les-structures.html>
- **MILLER**, Christopher L., « Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une littérature préemptive. (review) », in *Research in African Literatures*, vol. 22, March 2009, pp. 174-177.

- **MOUFFLET**, Véronique, « Le paradigme du viol comme arme de guerre à l'Est de la République Démocratique du Congo », in *Afrique contemporaine*, n° 227, 2008/3, pp. 119-133.
- **MOURA**, Jean-Marc, « Critiques postcoloniales en littératures francophones africaines : développement d'une philologie contemporaine », in Diop, Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris : L'Harmattan, 2002, pp. 67-81.
- **MOURALIS**, Bernard, « Les disparus et les survivants », in *Notre Librairie*, n° 148 « Penser la violence », juil.-sept. 2002, pp. 10-17.
- **N'DIMINA-MOUGALA**, Antoine-Denis, « Les conflits africains au XX<sup>e</sup> siècle. Essai de typologie », in *Guerres mondiales et conflits contemporains* 2007/2, n° 225, pp. 121-131.
- **NGALASSO**, Mwatha Musanji, « Le trauma dans la littérature africaine et les mots pour l'écrire », in KUON, Peter (dir.), *Trauma et texte*, Main : Peter Lang, coll. « KZ-memoria scripta 4, 2008, pp. 161-183.
- **NGANDU**, Pius Nkashama, « Les enfants-soldats et les guerres coloniales. A travers le premier roman africain », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 29-40. En ligne. Consulté en février 2009.  
  
<http://www.ld.erudit.org/ld.erudit/008631ar>
- **NTUDA EBODE**, Joseph Vincent, « Les enfants soldats dans les crises africaines : entre logique militaire et stratégies politiques », in *Guerres et conflits contemporains*, n° 2, 2006/2, pp. 111-119.
- **OBIANG**, Ludovic « Le parti de la subversion : innovation ou stéréotype ? Postulation de l'anticonformisme et reconstruction du topique nègre dans le roman subsaharien post-colonial », in *Magma*, vol. 8, n° 3 « Le (s) Sud (s) : champs de l'imaginaire. Le Sud...c'est notre Nord. Numéro dirigé par Mabel Franzone et Alejandro Ruidrejo, septembre/décembre 2010. Article en ligne (pas de pagination pour la version électronique). Consulté le 21 juillet 2011.  
  
[http://www.analisiqualitativa.com/magma/0803/articolo\\_06.htm](http://www.analisiqualitativa.com/magma/0803/articolo_06.htm)
- **OLIVIER DE SARDAN**, Jean-Pierre, « Dramatique déliquescence des États », in *Le Monde diplomatique*, n° 551-47 année, février 2000, pp. 12-13.
- **OUÉDRAOGO**, Jean, « Magie et démagogie : l'instrumentalisation de la divination dans les écrits d'Ahmadou Kourouma » in OUÉDRAOGO, Jean, *L'imaginaire d'Ahmadou Kourouma : contours et enjeux d'une esthétique*, Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2010, pp. 193-223.

- **PLAICHE**, Karel, « Entretien avec Pius Ngandu Nkashama », in **NGANDU**, Pius Nkashama, *Dialogues et entretiens d'auteur*, Paris : L'Harmattan, coll. « Écrire l'Afrique », 2012, pp. 13-27<sup>1692</sup>.
  
- , « L'obscène à l'œuvre : l'écriture des guerres et des crimes de masse dans la littérature africaine contemporaine », in **PAPÉ**, Marc, *Les conflits identitaires en Afrique francophone*, coll. « Études africaines », Paris : L'Harmattan, 2011, pp. 39-65.
  
- , « Les rires de l'horreur : arrêt sur les spectacles risibles dans les récits de guerre d'Afrique noire », in *Revue Ariane*, revue internationale d'études francophones, n° 1 « Dire la guerre ! », sous dir. **BISSA ENAMA**, Patricia ; **TANG**, Delphine ; **TONYE** Alphonse. (A paraître)
  
- , « États et écritures de violence : pouvoirs et limites du langage dans la représentation de la guerre et du génocide dans les fictions littéraires contemporaines de l'Afrique subsaharienne », in **TCHEUYAP**, Alexie ; **BAZIÉ**, Isaac ; **SEMUJANGA**, Josias, (A paraître dans les Actes du Colloque international « 1960-2010 : Nécropolitiques africaines, langages de violence et réinventions de l'avenir », Université de Toronto, 10, 11 déc. 2010).
  
- **PORRA**, Véronique « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », in *Revue de littérature comparée* 2/2005 (n° 314), p. 207-225. En ligne. Consulté en janvier 2009.  
  
[http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page207.htm\\_](http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page207.htm_)
  
- **PORTEOUS**, Tom, « L'évolution des conflits en Afrique subsaharienne » [traduit de l'anglais par Christophe Jacquet], in *Politique étrangère*, n° 2, 2003, pp. 307-320. En ligne. Consulté en juin 2008.  
  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit\\_00326342X\\_2003\\_num\\_68\\_2\\_1208](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit_00326342X_2003_num_68_2_1208).
  
- **RUDACOGORA**, Augustin, « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 39 « Discours et écritures dans les sociétés en mutation », in **BENGOÉCHÉA**, M. ; **CHAUME**, D. & *al.* (dir.), Paris : L'Harmattan/Université Paris 13, 2007, pp. 77-84.

---

<sup>1692</sup> L'entretien paraît sous l'intitulé suivant : « Écritures de guerre : entretien avec Anza Karel Plaiche »

- **RUSAMIRA**, Etienne, « La dynamique des conflits ethniques au Nord-Kivu : une réflexion prospective », in *Afrique contemporaine*, n° 207 « De la paix et de la guerre en Afrique », août 2003, pp. 147 – 163.
- **SYROTINSKI**, Michael, "The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of Contemporary African Literature in French", in **HARGREAVES**, Alec G.; **FORSICK**, Charles; **MURPHY**, David, *Transnational French Studies: Postcolonialism and Literature-Monde*, Liverpool: Liverpool University Press and the Society for Francophone Postcolonial Studies, 2010, pp. 274-287.
- **TCHÉUYAP**, Alexie, « Présentation : Écrire rouge. De la guerre perpétuelle en Afrique francophone », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 7-10. En ligne. Consulté en février 2008.  
<http://ld.erudit.org/ld/erudit/008629ar>  
  
----, « Le littéraire et le guerrier : typologie de l'écriture sanguine en Afrique », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 13-26. En ligne. Consulté en février 2008.  
<http://ld.erudit.org/ld/erudit/008630ar>
- **TERNON**, Yves, « Rwanda 1994. Analyse d'un processus génocidaire », in *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », jan. /juin 2009, pp. 15-57.
- **TOULABOR**, Comi, « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », in **BAYART**, Jean-François ; **MBEMBE**, Achille ; **TOULABOR**, Comi, *Le politique par le bas en Afrique noire*, Paris : Karthala, 2008, pp. 97-113 (Cet article est paru pour la première fois dans *Politique africaine*, n° 3, 1981, pp. 55-71).
- **TURIN**, Gaspard, « Guerres et républiques d'enfants, l'enfance autonome dans la littérature francophone contemporaine », in **DILI PALAI**, Clément ; **PARE**, Daouda (dir.) *Littératures et déchirures*, Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 151-161.
- **VIDAL**, Claudine, « Un 'génocide à la machette' », in **LE PAPE**, Marc ; **SIMÉANT**, Johanna ; **VIDAL**, Claudine (dir.), *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris : La Découverte, coll. « Recherches », 2006, pp. 19-35.  
  
----, « 'Le génocide des Rwandais tutsis : trois questions d'histoire », in *Afrique contemporaine*, n° 174, 2<sup>e</sup> trimestre 1995, pp. 8-20.
- **VILLERS**, Gauthier de, « La guerre dans les évolutions du Congo-Kinshasa », in *Afrique contemporaine*, n° 215 « Afrique et développement », mars 2005, pp. 47-70.

- **VIRCOULON**, Thierry, « L'Ituri ou la guerre au pluriel », in *Afrique contemporaine*, n° 215 « Afrique et développement », mars 2005, pp. 129-145.

## Mémoires & thèses

- **AHIMANA**, Emmanuel, *Les violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone : le cas du Rwanda. Étude de langue et de style*. Thèse de doctorat : Littératures française, francophones et comparée. Bordeaux : Université Michel de Montaigne, 2009. Thèse dirigée par Michel BENIAMINO. En ligne. Consultée en mars 2011.

[http://sembura.org/index.php?option=com\\_rokdownloads&view=file&Itemid=4&id=8:ahimana-emmanuel-these-de-doctorat](http://sembura.org/index.php?option=com_rokdownloads&view=file&Itemid=4&id=8:ahimana-emmanuel-these-de-doctorat)

- **AMOUGOU NDI**, Stéphane, *La représentation littéraire de la brutalité : le génocide rwandais dans quelques romans africains francophones*. Thèse de doctorat : littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2007. Thèse dirigée par Colette CAMELIN.

- **BREZAULT**, Éloïse, *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*. Thèse : littérature générale et comparée, Paris : Université de La Sorbonne nouvelle, 2005. Thèse dirigée par Daniel-Henri PAGEAUX.

- **CAMARA**, Mouminy, *La médiation en situation de guerre en Afrique de l'Ouest : la crise ivoirienne*. Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 2007. Thèse dirigée par Bernard LAMIZET. En ligne.

[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/camara\\_m](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/camara_m).

- **DIANDUE**, Bi Kacou Parfait, *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de doctorat : littérature générale et comparée, Cocody/Limoges : Université de Cocody et Université de Limoges, 2003. Thèse dirigée par Jean-Marie Grassin ; Dago Gérard Lezou ; Juliette Vion-Dury. En ligne (pas de pagination).

<http://doxa.scd.univ.paris12.fr:80/these/th022151.pdf>

- **MESMIN**, Nicaise Yaussah, *Le réel et sa représentation dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de doctorat : littérature générale et comparée, Paris : Université Paris XVII, 2004. Thèse dirigée par Papa SAMBA DIOP.

- PLAICHE, Anza Karel, *Romans africains : les récits de l'horreur dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma & Johnny Chien Méchant d'Emmanuel Dongala*, mémoire de DEA : Langage et parole, La Réunion : Université de La Réunion, 2005. Mémoire dirigé par Jean-Claude Carpanin MARIMOUTOU.
- RUDACOGORA, Augustin, *Fictions, témoignages et autres genres littéraires du génocide dans le champ littéraire rwandais après 1994*. Thèse de doctorat : littérature comparée, Paris : Université de Paris-Nord, 2008. Thèse dirigée par Xavier GARNIER.
- SOUMARE, Zakaria. *La représentation littéraire négro-africaine francophone du génocide rwandais de 1994*. Thèse de doctorat : littérature Française. Limoges : Université de Limoges, 2010. Thèse dirigée par Jean-Michel DÉVESA. Disponible en ligne. Consultée en juin 2011.

<http://epublications.unilim.fr/theses/2010/soumare-zakaria/soumare-zakaria.pdf>



## ATLAS, ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES SPÉCIALISÉS

- **ANDRIEU**, Bernard (dir.), *Le dictionnaire du corps : en sciences humaines et sociales*, Paris : CNRS édition, coll. « CNRS dictionnaires », 2006.
- **ARON**, Paul ; **SAINT-JACQUES**, Denis ; **VIALA**, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2009 [2002].
- **BALENCIE**, Jean-Marc, **LA GRANGE**, Arnaud de, *Les nouveaux mondes rebelles : conflits, terrorisme et contestation*, Paris : Michalon, 2005.  
     ----, *Mondes rebelles, guerres civiles et violences politiques*, Paris : Michalon, 1999.  
     ----, *Mondes rebelles : acteurs, conflits et violences politiques*, vol. 1, Paris : Michalon, 1996.
- **BENIAMINO**, MICHEL, **GAUVIN**, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges : Pulim, coll. « Francophonies », 2005.
- **BONIFACE**, Pascal & **L'IRIS** (dir.), *L'Atlas des guerres. Les vraies menaces du 3<sup>e</sup> millénaire*, Paris : Michel Lafon, 1999.
- **DORTIER**, Jean-François (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Auxerre : Sciences Humaines, 2004.
- **CHARAUDEAU**, Patrick ; **MAINGUENEAU**, Michel (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Seuil, 2002.
- **CHEVALIER** Jean ; **GHEERBRANT**, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2002 [1969].
- **COTTEREAU**, Marie-José et *al.*, *Dictionnaire infirmier de psychiatrie*, Masson, Paris : 2005.
- **POUGEOISE**, Michel, *Le dictionnaire de poétique*, Paris : Belin, 2006.
- **SMITH**, Dan, *Atlas des guerres et des conflits dans le monde*, Paris : Autrement, coll. « Atlas/Monde », 2004 [1<sup>e</sup> éd. 2003].
- **COLLECTIF**, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : *Encyclopaedia universalis* : Albin Michel, coll. « *Encyclopaedia universalis* », 1997.

- STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris : Armand Colin, coll. « Dictionnaire. Séries lettres et linguistique », 2006.

\*\*\*\*

# **ANNEXES**

# **Annexe 1.**

## **Fictions de guerre**

## RESUMES DU CORPUS

COUAO-ZOTTI, FORENT, *CHARLY EN GUERRE*

Paris : Dapper, 2001 [1<sup>e</sup> 1996].

*Nous sommes en guerre. Les gens ne sont plus capables de s'apitoyer sur le malheur de leurs frères, ni même sur celui des enfants. Ils sont tous préoccupés par leur propre survie<sup>1</sup>.*

---

Ce roman de jeunesse qui paraît initialement en 1996 sous un autre titre (*Un enfant dans la guerre*) semble être le premier texte africain d'expression française à être exclusivement consacré à la thématique de la guerre et au phénomène des enfants-soldats dans les conflits africains. La guerre avec ses populations en fuite, ses conditions de vie misérable dans les champs de réfugiés, ses destructions massives et ses combats meurtriers menés par des adultes sanguinaires aidés par des enfants exploités constitue l'intrigue. C'est l'histoire de Petit Charly, enfant de neuf ans « pas plus haut que trois pouces » au corps « fluet », au « ventre protubérant » et à la « tête volumineuse » qui est pris au piège d'un conflit armé meurtrier sur fond de haines tribales. Lorsqu'il éclate, Petit Charly et sa mère n'ont pas d'autre choix que d'aller dans un camp de réfugiés. Cette tragédie marque la fin de son innocence : il découvre la puissance destructrice des armes, les atrocités des adultes et se voit contraint de prendre une part active aux combats lorsqu'il est capturé et « transformé » en un jeune combattant. Tout le livre est une fenêtre ouverte sur un temps de ruine et sur le sort des enfants abandonnés ou réfugiés qui se sont enrôlés, de force ou pas, dans les

---

<sup>1</sup> COUAO-ZOTTI, Florent, *op. cit.*, p. 11.

DONGALA, EMMANUEL, *JOHNNY CHIEN MECHANT*

Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

*Dès que nous avons débouché sur l'avenue principale, nous avons été happés dans le maelström d'une humanité en panique. La foule avait envahi les trottoirs et avançait péniblement [...] soulevant une poussière ocre et faisant vibrer la terre comme un troupeau d'éléphants en débandade<sup>2</sup>.*

---

C'est l'histoire de deux jeunes adolescents que tout oppose et qui font l'expérience d'une guerre civile meurtrière sur fond d'antagonisme ethnique. Laokolé, seize ans, victime fuit les combats avec son frère et sa mère handicapée pendant que Johnny dit Chien Méchant, adolescent-soldat, saccage, pille, viole et tue. Chacun nous livre successivement sa vision des événements. Avec ses deux narrateurs, l'écrivain congolais, Emmanuel Dongala, propose deux perspectives viscéralement opposées d'un même conflit dans un pays en Afrique qui n'est pas explicitement nommé mais que le lecteur parvient à situer grâce à des indices textuels et paratextuels. Si le récit de Laokolé qui est marqué par un langage sobre au ton grave émeut le lecteur, celui de Chien Méchant, en revanche, choque par sa tonalité provocatrice. Chez lui, l'expérience guerrière est énoncée en couleurs dans un langage cru, vulgaire et violent, souvent à la limite du soutenable. La mise en spectacle de la violence qui ne manque pas de créer un certain malaise, interpelle.

Fort de ces deux expériences et perspectives antithétiques, le roman plonge le lecteur dans la confusion de la guerre le confrontant sans ménagement à l'ambivalence et au dédale de la violence extrême<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> DONGALA, Emmanuel, *op. cit.*, p. 38.

<sup>3</sup> Nous reprenons largement le résumé qui figure dans le chapitre 2 de la Partie I.

ILBOUDO, MONIQUE, *MUREKATETE*

Bamako/Lille : Le figuier/Fest'Africa, 2000.

*Ce jour-là, le soleil ne se leva pas. Comment aurait-il pu ? Tout un pays venait de sombrer dans les ténèbres. Les dernières lueurs d'espoir venaient de s'éteindre. Les derniers remparts de justice au sein du régime se terraient [...]. Il n'y avait plus de place pour la lumière<sup>4</sup>.*

---

Ce court, mais intense roman a vu le jour dans le cadre de l'opération Fest'Africa, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». L'auteure burkinabé, Monique Ilboudo, fait le récit du génocide à travers l'histoire dramatique de Murekatete, « une hutsi. Ni Hutu ni Tutsi » ; une « bâtarde » (Ilboudo, 2000 : 17) rescapée des massacres. Défiant la mort depuis sa naissance, Murekatete, narratrice autodiégétique dont le prénom signifie « laisse-la vivre », relate sa survie auprès de Venant, l'homme protecteur qu'elle a épousé après les événements qui ont emporté ses parents, ses frères et sœurs et son premier mari. Le récit du quotidien douloureux de son couple est ponctuellement entrecoupé de *flashbacks* qui nous font revivre les étapes clefs de son histoire, et surtout, le temps d'effroi et d'horreurs lorsqu'éclate le génocide. Avec une écriture poignante, sobre, irriguée par les visions abjectes des violences perpétrées, la narratrice transmet l'histoire d'un présent impossible à négocier après l'épreuve d'un événement traumatique. Une douleur extrême et un profond scepticisme envahissent le roman qui interroge la capacité de l'individu, victime d'atrocités, à survivre, se reconstruire et à renouer avec la Vie lorsque tout ramène au néant de la mort.

---

<sup>4</sup> Ilboudo, Monique, *op. cit.*, p. 34.

**KOUROUMA, AHMADOU, ALLAH N'EST PAS OBLIGE**

Paris : Seuil, 2000.

*Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grand chemin se sont partagé le pays. Ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire<sup>5</sup>.*

Publié en 2000, le désormais célèbre roman de l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma, est consacré aux guerres civiles qui ont frappé la Sierra Leone (1989-1997) et le Liberia (1997-2003). Allah n'est pas obligé apparaît comme un des textes pionniers de cette littérature fictionnelle africaine de la guerre qui émerge massivement depuis le début des années 2000. Dans ce roman, l'écrivain décédé en 2003 s'intéresse à la situation des enfants-soldats, aux atrocités de la guerre et de façon ludique, il propose un regard historique et critique sur l'histoire des deux pays de l'Afrique de l'Ouest et, de façon plus globale, sur les dirigeants politiques et le pouvoir en Afrique.

*Allah n'est pas obligé* met en scène Birahima, enfant-soldat âgé d'une dizaine d'années qui raconte les événements dont il a été témoin en tant que victime et acteur. Il est donc à la fois le personnage principal et celui qui raconte l'histoire du roman. Selon les termes de Genette il est un narrateur autodiégétique qui est le personnage principal du roman qui fait le récit de sa propre histoire. Son aventure commence avec la mort précoce de sa mère qui l'oblige à quitter son village natal en Guinée pour aller rejoindre sa tante Mahan au Liberia. C'est au cours de ce long voyage qu'il s'engage comme soldat, d'abord au Liberia, puis en Sierra Leone et devient le témoin-narrateur des horreurs qui se sont déroulées dans les deux États. Avec ses yeux d'enfant et son français « p'tit nègre » (Kourouma, 2000 : 9), il dépeint de façon naïve, violente et crue l'horreur de la guerre.

---

<sup>5</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *op. cit.*, p. 51.



-----, QUAND ON REFUSE ON DIT NON

Paris : Seuil, 2004.

*Après les guerres tribales du Liberia et de Sierra Leone, je croyais que c'était le comble [...]. Non, le bordel dans la merde au carré continue. Me voilà perdu et vagabondant dans les massacres et les charniers barbares de la Côte d'Ivoire<sup>6</sup>.*

---

Ce roman inachevé<sup>7</sup> de Kourouma publié en 2004, se présente comme la suite de *Allah n'est pas obligé*. On retrouve le personnage principal Birahima chez son cousin à Daloa en Côte d'Ivoire et qui est désormais démobilisé. Le roman s'ouvre au moment où éclate la « guerre tribale » avec sa « suite ininterrompue de massacres et de charniers barbares » (Kourouma, 2004 : 13). C'est au cours de sa fuite avec la belle Fanta que Birahima apprend l'histoire politique de la Côte-d'Ivoire et décrit en même temps les événements tragiques et les cruautés dont il est témoin.

---

<sup>6</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Les éditions du Seuil ont tenu à publier ce texte non finalisé après le décès de Kourouma en 2003. Après sa parution, le roman n'a pas eu une bonne réception et certaines critiques n'ont pas manqué de souligner une précipitation maladroite des éditeurs en publiant un roman qui était à l'état de brouillon (lire la note de lecture de Boniface Mongo-Mboussa sur le site *Africultures*). Nous avons choisi d'inclure ce texte, car son écriture est consacrée à la représentation de la guerre et en ce sens, il constitue pour nous un intérêt.

**KODIA-RAMATA, NOËL, *LES ENFANTS DE LA GUERRE : ETEINDRE LE FEU PAR LE FEU ?***

Paris : Menaibuc, coll. « Interdépendance africaine », 2005.

*Éclate soleil ! Nous sommes en pleine guerre et donne-nous l'énergie pour vivre le peu de temps qui nous reste malgré les coups de canon, les fusillades, les viols et les pillages qui ont ravagé la ville<sup>8</sup>.*

---

Le roman met en scène une guerre civile qui éclate au Congo environ un an après les événements génocidaires au Rwanda. C'est à partir de l'histoire parallèle de cinq personnages qui s'apprêtent à vivre plusieurs mois de combats que le narrateur relate cette période tragique qui a fait d'innombrable de morts. Consacré entièrement au thème de la guerre, ce texte s'inscrit dans une visée dénonciatrice et délibérément subversive. Ainsi, l'on remarque de nombreuses scènes sanglantes accompagnées par des spectacles grotesques qui sont racontées sur un ton tragi-comique. Enfin, les discours décriant la guerre et ses conséquences désastreuses, les dirigeants africains et leur soif du pouvoir et les violences politiques dans divers États révèlent la posture profondément moralisatrice du texte. En l'absence d'une véritable intrigue, ce livre se présente surtout comme un lieu d'expression et de réflexion sur les états africains contemporains et leur devenir.

---

<sup>8</sup> Kodia-Ramata, *op. cit.*, p. 73.

Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 2007.

*Encore partir ? Quand est-ce que cela s'arrêtera ? Quand est-ce que la paix prendra  
racine et se fortifiera comme un baobab ? A quand la fin de l'errance ?*<sup>9</sup>

---

Ce recueil de dix nouvelles nous emmène dans les méandres d'un temps de guerre où la violence, la folie, la souffrance, le chaos, et la mort sont les seules réalités des différents personnages que nous rencontrons. Avec une écriture dépouillée, mais assurément agitée, l'auteure, Liss, originaire du Congo Brazzaville tente rendre compte des atrocités de ce temps de folie qui a frappé ce pays. Ces nouvelles qui affichent clairement le désir de témoignage nous informent sur la vie en temps de guerre: les actes de violence devenus systématiques (viols, saccages et pillages des habitations), les conditions de vie effroyables des populations civiles piégées par des seigneurs de guerre saturés de violence et aveuglés par le pouvoir et l'argent. Les dix nouvelles mettent en récit l'exile, la douleur extrême, la peur, mais aussi la débrouillardise et le courage des victimes. Différents narrateurs se relaient pour dire une même tragédie. Mille voix pour exprimer une même détresse comme si l'auteure, visiblement affectée par les événements, voulait s'assurer qu'au moins une d'entre elles parvienne à transmettre ce qui semble être une intraduisible expérience de douleur.

---

<sup>9</sup> Liss, *op. cit.*, p. 73.

**MABANCKOU, ALAIN, LES PETITS FILS NEGRES DE VERCINGETORIX**

Paris : Gallimard, coll. « Poche », 2000.

Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, le lecteur prend connaissance des événements par le biais du témoignage écrit d'Hortense Iloki, témoin-narratrice, qui est envoyé à une maison d'édition qui choisit de le publier. C'est ainsi que commence le roman de Mabanckou dont l'action se déroule en république du Viêtongo, « ancienne colonie française d'Afrique centrale »<sup>10</sup> en proie à une guerre civile sur fond de division ethnique entre les nordistes et les sudistes. L'intrigue porte au premier plan l'histoire du couple d'union mixte d'Hortense, personnage principal et narratrice du roman, qui subit les conséquences d'un mariage entre gens du Nord et de Sud. Son mari disparaît subitement la contraignant de fuir avec sa fille Maribé. Commence alors une vie en sursis dont la narratrice tente, tant bien que mal, de garder les traces à l'aide d'un cahier qui l'accompagne, dans lequel elle note les événements et raconte l'histoire de son périple au sein d'un pays en pleine confusion agité par la haine, la violence extrême.

---

<sup>10</sup> MABANCKOU, Alain, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris : Le Serpent à plumes, coll. « Points », 2002, p. 9.

NGANDU, PIUS NGANDU, *EN SUIVANT LE SENTIER SOUS LES PALMIERS*

Paris : L'Harmattan, 2009.

*Crucifier, martyriser, torturer, tuer. Idiotes mécaniques de déshumanisation. Ils ne réagissent plus comme des êtres qui respirent, qui ingurgitent et qui défèquent. Ils se sont mis en dehors des lois des hommes*<sup>11</sup>.

---

Avec le narrateur multiple qui caractérise l'écriture de son dernier roman, l'écrivain et critique littéraire, Ngandu Nkashama, nous propose une réécriture partielle de son tout premier roman *Le fils de la tribu* (1983) qu'il recadre dans le contexte de la longue guerre qui a frappé la République Démocratique du Congo au cours des années 90 jusqu'au milieu des années 2000<sup>12</sup>. *En suivant le sentier sous les palmiers* est à plusieurs niveaux un roman atypique tout comme les événements extraordinaires qu'il tente de raconter. L'histoire du personnage principal devenu amnésique à la suite des combats et qui est à la recherche de son identité et de son histoire se présente comme le fil conducteur du texte raconte les errances physiques et psychologiques de cet homme plongé dans le chaos de la guerre.

A un niveau plus général il s'agit de l'histoire d'un peuple opprimé par les folies destructrices de leurs dirigeants tyranniques et de leur « survie au bout d'une existence hypothétique »<sup>13</sup>. En parallèle à la quête de du personnage principal, le lecteur est amené à découvrir la situation chaotique lors des récents conflits en RDC à partir de longs extraits de journaux qui abondent et interrompent ponctuellement le récit fictionnel. Ils évoquent les différentes guerres, leur complexité et leur absurdité. Ils dénoncent les crises humanitaires et les violences extrêmes perpétrées massivement sur les populations civiles. Le discours informatif qui occupe une place importante fait de l'œuvre une sorte de roman-documentaire. Ainsi se présente cette œuvre singulière qui exhorte le lecteur à « écouter [s]a chanson de totale

---

<sup>11</sup> NGANDU, P. Nkashama, *op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> A ce jour des conflits localisés persistent, notamment dans les régions du Kivu et de l'Ituri.

<sup>13</sup> NGANDU, P. Nkashama, *op. cit.*, p. 18.

souffrance »<sup>14</sup>. Si la mort et une profonde détresse s'ancrent solidement dans l'écriture de ce roman, l'auteur laisse toutefois une porte d'espoir entrouverte par l'intermédiaire de l'amour.

**MABEKO TALI, JEAN-MICHEL, *LE MUSEE DE LA HONTE***

Paris : L'Harmattan, coll. « Encres noires », 2003.

*Les matins donnaient l'impression d'une ville atteinte par la maladie du sommeil :  
rues silencieuses jusqu'au lever du jour [...]. Des chiens faméliques fouinaient  
désespérément dans des tas d'ordures aussi pauvres que l'était devenue la vie du  
peuple des quartiers populaires*<sup>15</sup>.

---

Comme le texte et le paratexte l'indiquent, ce court roman nous emmène au Congo-Brazzaville où nous suivons les aventures de Molanya, narrateur autodiégétique qui, dans un récit chronologique, raconte les événements de guerre qui ont brutalement bouleversé son quotidien. Parti à la recherche de Djilass, son jeune voisin qui s'est enrôlé en tant qu'enfant-soldat, il se retrouve coincé au milieu des combats qui font rage. Commence alors une histoire dramatique de survie au cours de laquelle le personnage principal et le petit groupe qui l'accompagne deviennent témoins de faits atroces « dans un pays conjuré au passé simple [...] où l'on tuait et l'on était tué, au nom d'un idéal sans nom. D'un non-idéal »<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>15</sup> MABEKO TALI, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 29.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 124.

**RAHARIMANANA JEAN-LUC, REVES SOUS LE LINCEUL**

Paris : Alphée/Le Serpent à Plumes/Motifs, 2004 [1<sup>e</sup> 1998].

*Des rizières. Des collines. Des rizières et des mines. Des collines et des mitrailleuses.  
Une foule qui marche. Elle panique soudain sous les vrombissements d'un hélico. Tire  
et mitraille ! Elle se disperse dans les rizières. Elle explose. A travers le mur, du sang  
m'est giclé à pleine gueule.*

---

Ce recueil de courts textes fictionnels de l'écrivain malgache, est partiellement consacré au génocide des Rwandais tutsis et à des violences ailleurs (notamment dans le contexte malgache). Mélange de nouvelles, de textes poétiques, etc., l'écriture du recueil frappe par sa grande violence. Celles consacrées à l'événement génocidaire mettent en scène un narrateur fasciné par les violences extrêmes qu'il voit. C'est chez lui, confortablement installé devant son poste de télévision, qu'il devient le « spectateur-témoin » de la folie meurtrière qui frappe le Rwanda et qui finit par envahir et déstabiliser la quiétude de son espace. Dans ce face-à-face morbide avec la violence extrême filtrée en couleurs par les médias et consommée avec ardeur, l'auteur, d'une certaine façon, confronte brutalement le lecteur à son propre état de spectateur-consommateur de la douleur d'autrui.

**SEHENE B., LE FEU SOUS LA SOUTANE (2005)**

Paris : L'esprit Frappeur, 2005.

*Je ne suis plus le même homme. Peur et bonté ont toutes deux déserté ma conscience. Chaque jour, je m'enfonce dans cette infamie répandue par les miliciens. À présent [...] j'ai le sentiment que tout m'est égal et ne me sens plus d'intérêt pour rien, si ce n'est de faire l'amour avec mes belles protégées. Les exactions des miliciens comme le désespoir des réfugiés me laissent indifférent<sup>17</sup>.*

---

Cette première fiction romanesque écrite par un auteur rwandais, nous plonge dans l'horreur du génocide qui a ébranlé le Rwanda en 1994. S'inspirant d'une histoire réelle, *Le feu sous la soutane* raconte la déchéance morale de Stanislas, un prêtre rwandais hutu, fervent chrétien qui sombre malgré lui dans la folie de ce temps de destruction jusqu'à commettre l'irréparable : massacrer froidement des vies humaines jusqu'à se laisser emporter par « le plaisir de la violence brute »<sup>18</sup>. C'est lui-même en tant que personnage principal et narrateur qui fait le récit de sa descente dans un gouffre qu'il tente de comprendre, plusieurs années après, au fond de sa cellule. Le retour chronologique sur les événements et ses confessions hallucinantes entraînent le lecteur dans un temps d'horreurs absolues, face aux logiques insondables de la violence extrême qui ne laisse personne indemne. Le roman est un témoignage singulièrement saisissant sur les conséquences effroyables de la haine de l'« Autre » au Rwanda et il propose une réflexion troublante sur le basculement de l'individu dans la violence du massacre.

---

<sup>17</sup> SEHENE, Benjamin, *op. cit.*, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 104.



**WABERI, ABDOURAHMAN, MOISSON DE CRANES**

Paris : Le Serpent à plumes, 2000.

*Les collines, vêtues de leurs ténèbres denses, sont envahies par les milices bovines qui se fraient un passage [...]. Il se prépare une récolte de crânes, un théâtre qui pourrait les yeux et la tête quand on a encore une, pleine ou pas<sup>19</sup>.*

---

Ce recueil de récits mi-fictionnels et mi-factuels de l'écrivain d'origine djiboutienne a été écrit dans le cadre de la commande littéraire de l'opération Fest'Africa « Rwanda : par devoir de mémoire » lancée en 1998. Par le biais d'une écriture au ton grave qui laisse transparaître l'émoi et l'incompréhension de l'auteur, le lecteur est embarqué dans les méandres tortueux des massacres de masse en 1994 dans le pays des mille collines. Avec trois nouvelles et trois récits autobiographiques qui retracent son séjour au Rwanda en 1998 et 1999, le narrateur hétérodiégétique revient sur les événements qui ont coûté la vie à un million de personnes environ. Les différents textes qui sont marqués par une parole aux contours excessifs et fragmentaires laissent voir la colère et la confusion extrêmes du narrateur qui tente d'exprimer la folie qui a gagné ce petit pays. Ils proposent une réflexion sur les barbaries des temps modernes dans des espaces oubliés par les grandes puissances du monde globalisé. Comme l'auteur le dit lui-même, c'est un « voyage sans escales, au loin, au plus profond de l'inhumanité »<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> WABERI, Abdourahman, *op. cit.*, pp.35-36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 57.

ZANZALA, SERGE ARMAND, *LES « DEMONS CRACHES » DE L'AUTRE REPUBLIQUE*

Paris : L'Harmattan, 2007.

*Dans les villes comme dans les villages, des milliers et des milliers de personnes meurent et d'autres disparaissent, tous les jours. Mais ni les parents des victimes ni les sapeurs-pompiers, pas mêmes les gardiens des morgues et des cimetières, et les croque-morts ne savent où sont déposés les corps !<sup>21</sup>*

---

A l'image de son titre singulier, *Les « démons crachés » de l'autre république* (2006) se présente comme un roman de l'absurde. Dans un univers cloaque fourmillant de spectacles grotesques et abjectes à la limite du soutenable, Serge Armand Zanzala, auteur d'origine congolaise, met en scène le chaos de la vie des habitants de Koutika Mabanza. Ce pays censé être fictif, mais qui est clairement identifié comme étant le Congo-Brazzaville par l'auteur lui-même est déchiré par une guerre civile, sur fond de division ethnique, qui tue par milliers sous le regard complaisant d'un président autocrate qui, nous dit le narrateur hétérodiégétique, se nourrit du sang de son peuple « pour faire marcher son pouvoir »<sup>22</sup>. La mort – brutale, massive et inévitable – est omniprésente au point d'apparaître comme un personnage. Tout semble absurde dans ce roman à l'instar du ton risible, d'une légèreté insoutenable, que l'auteur adopte pour relater les années sanglantes de son pays.

---

<sup>21</sup> ZANZALA, Serge Armand, *op. cit.* p.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9.

**BOUBACAR BORIS DIOP, MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS**

Paris : Stock, 2000

*If dirait infassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et - [...] des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait faire [...]. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre à appeler les monstres par leur nom<sup>23</sup>*

---

Le texte de Boubacar Boris Diop, *Murambi, Le Livre des ossements*, première publication (mai 2000) des dix fictions du projet Fest'Africa, met en scène deux amis d'enfance Cornélius et Jessica qui font chacun à leur manière l'expérience du génocide. Restée à Kigali, Jessica a vécu directement l'horreur du génocide alors que Cornélius le vit indirectement quatre ans plus tard, à son retour au Rwanda. Chacun fait le récit de la catastrophe et leur témoignage est entrecoupé par d'autres voix (tantôt celles des victimes et tantôt celles des bourreaux) qui racontent aussi leur expérience de la catastrophe.

**TADJO, VERONIQUE, L'OMBRE IMANA. VOYAGES JUSQU'AU BOUT DU RWANDA**

Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 2000

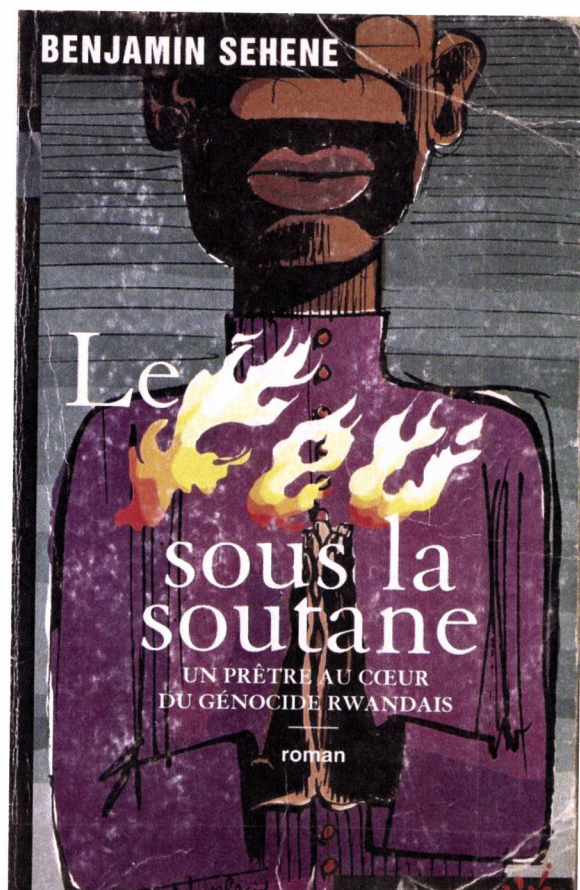
Paru quelques mois après l'ouvrage de Boubacar Boris Diop, le texte de Véronique Tadjo, *L'ombre Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, est un recueil de récits fictionnels et de récits factuels mélange subtil du vécu et de l'imaginaire qui rend compte dans un style sobre, simple mais poignant, des massacres qui ont eu lieu au pays des milles collines. En retraçant son propre parcours, en six chapitres, l'écrivaine d'origine ivoirienne nous emmène faire un voyage des plus éprouvants au cœur des tueries au Rwanda et nous fait visiter les sites des exterminations et entendre les douloureux témoignages des victimes.

---

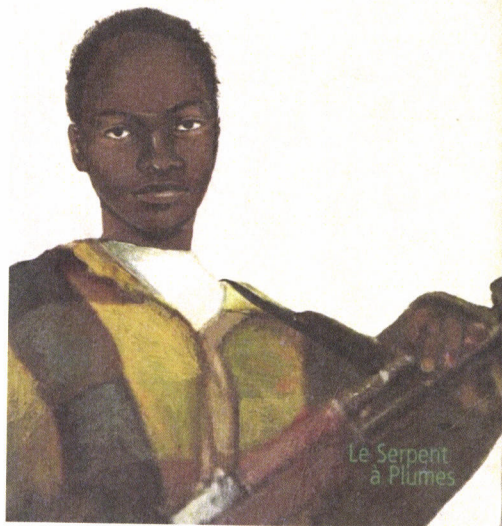
<sup>23</sup> Diop, Boubacar Boris, *op. cit.*, pp. 226-227.

**Annexe 2.**

**Fictions de guerre en Afrique :**  
**premières de couverture**



Emmanuel  
Dongala  
Johnny  
Chien Méchant



Le Serpent  
à Plumes



Boubacar Boris Diop

# Murambi

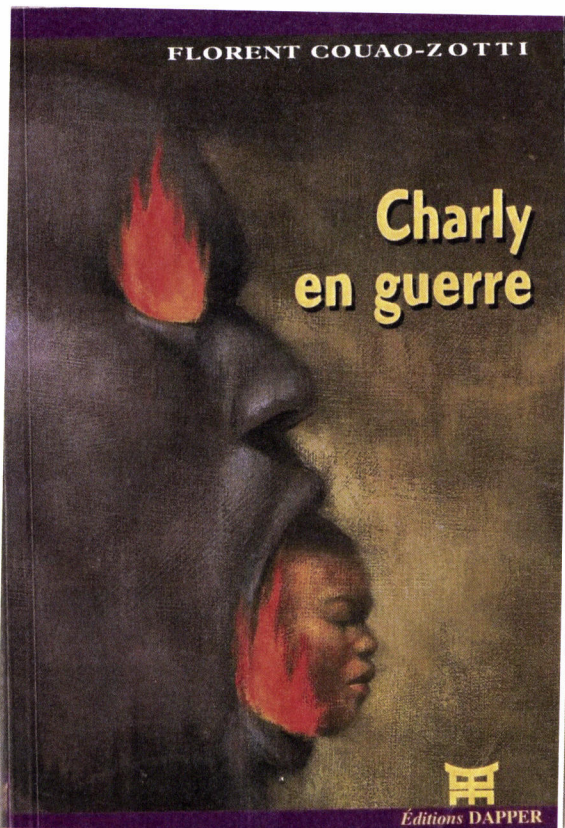
le livre des ossements



roman  
Stock





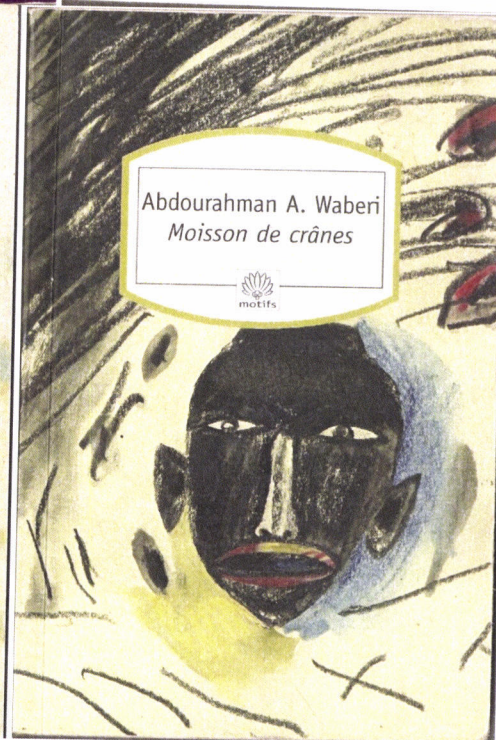
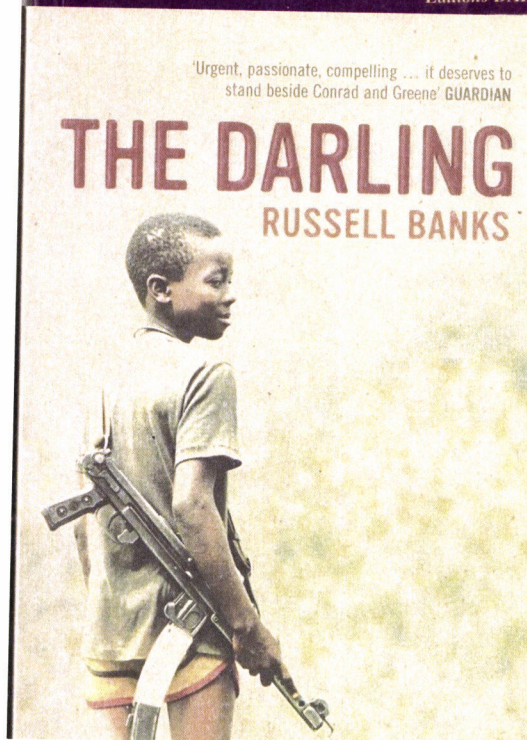


KEN SARO-WIWA  
SOZABOY

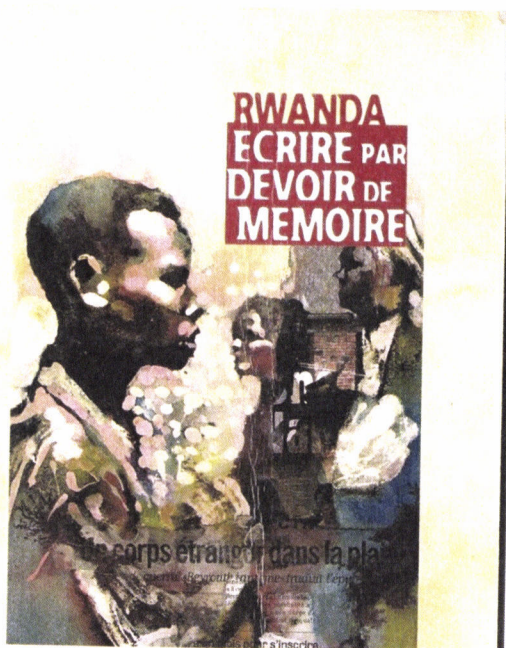
(PÉTIT MINITAIRE)

ROMAN ÉCRIT EN "ANGLAIS POURRI" (NIGERIA)

TRADUIT PAR SAMUEL MILLOGO ET AMADOU BISSIRI



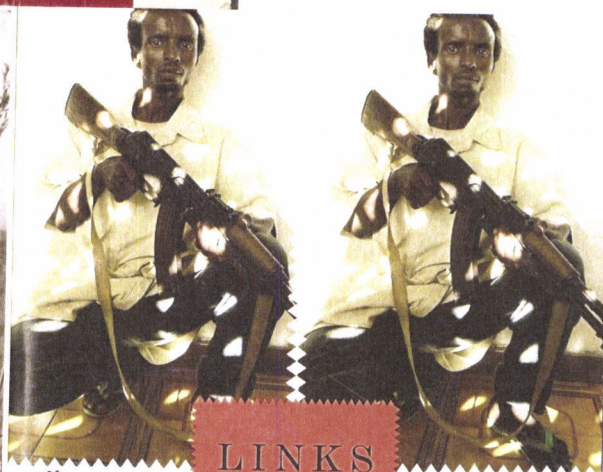
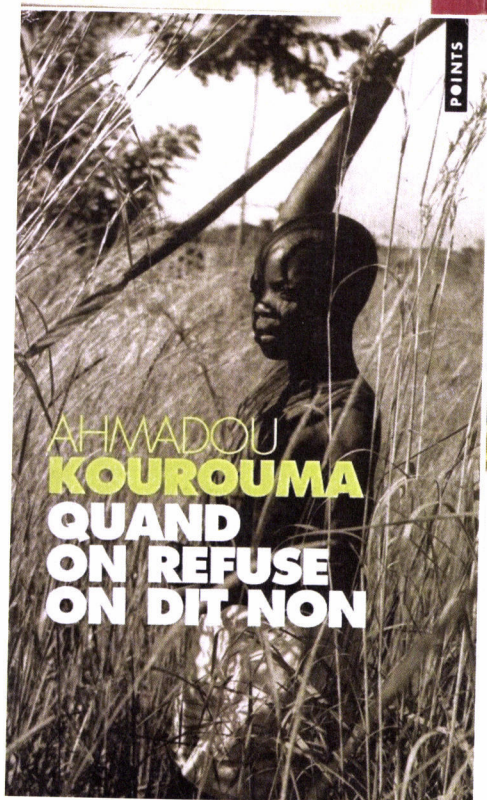




Monique Ilboudo  
**Murekatete**

*Le figuier*

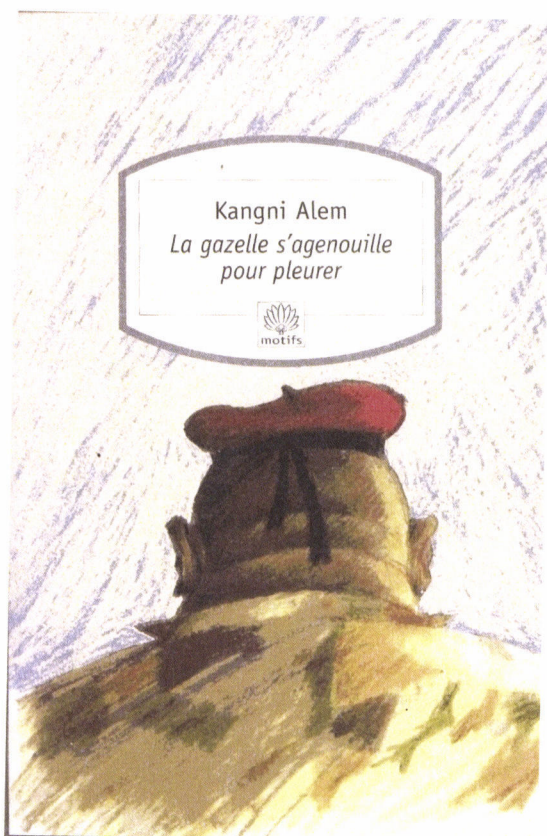
**Fest'Africa**  
éditions



**NURUDDIN  
FARAH**

AUTHOR OF MAPS, GIFTS, AND SECRETS

WINNER OF THE  
NEUSTADT INTERNATIONAL PRIZE FOR LITERATURE



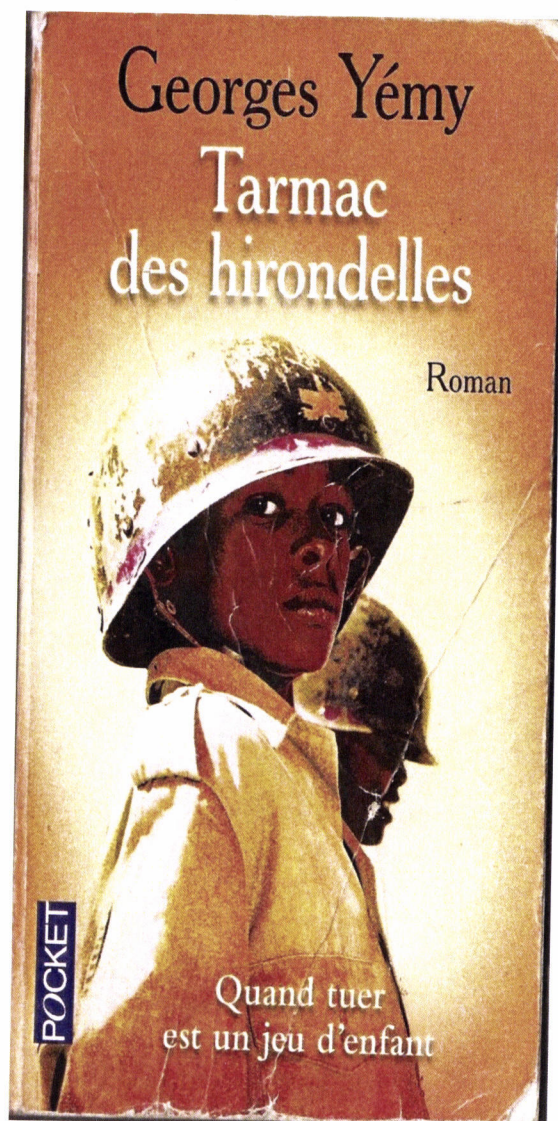
# WATCHCHILD

A boy soldier's story

emmanuel JAL







**Annexe 3.**  
**Entretien avec Pius NGANDU**  
**Nkashama**

## Écritures de guerre

### Entretien avec Pius Ngandu Nkashama

Université de la Réunion

Juin 2011

*« La littérature ne consiste pas seulement à  
"écrire des œuvres esthétiques" : elle est avant  
tout un "art de vivre une expérience humaine" »*

*Ngandu Nkashama, 2011<sup>24</sup>*

**AKP : Deux ans après votre dernier roman, *En suivant le sentier sous les palmiers* (2009)<sup>25</sup>, qui traite de la thématique de la guerre, paraît votre ouvrage critique *Guerres africaines et écritures historiques* (2011) qui s'intéresse au rapport écriture-guerre. Pourquoi avez-vous consacré ces deux derniers livres à ce thème ?**

PNN : Il n'a jamais été aisé de parler des guerres, en particulier lorsqu'elles se déroulent contre son Peuple, et que les effets se font ressentir dans sa propre chair. Les commentateurs ont toujours affirmé que l'"histoire qui s'écrit a toujours été celle des vainqueurs". Nous ne voulons pas continuer à affirmer un tel paradoxe, qui pourrait se faire interpréter comme un aveu de défaite. L'Histoire appartient surtout à ceux qui luttent, qui résistent. Et l'énoncé du principe devient caduc, lorsqu'il est appliqué à l'actualité de cette lutte dont l'issue n'est pas encore effective. La Victoire dans ce cas se transforme en une postulation de sens, ou plus précisément en un acte de foi. Les guerres successives qui nous sont imposées en Afrique, et plus directement au Congo, loin de démobiliser les énergies, constituent des appels pour cette résistance.

---

<sup>24</sup> Ngandu, Pius Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 15.

<sup>25</sup> Ngandu, Pius Nkashama, *En suivant le sentier sous les palmiers*, Paris : L'Harmattan, 2009.

Les deux ouvrages mentionnés cherchent à construire des itinéraires vers une telle prise de conscience. Il est banal d'entendre dans les milieux des "élitistes" des phraséologies désuètes qui tendent à décrédibiliser toutes les actions de combat pour la vérité et la liberté. Il apparaît même que derrière la pensée pour une éventuelle conviction que l'Histoire est celle que nous écrivons se profilent des preuves (et des épreuves) qui avaliseraient les propagandes délictueuses répandues par les tenants de tels défaitismes. Les différentes phases des "*afro-pessimismes*" sont passées par là, et elles ont laissé des traces (et des cicatrices) profondes. De toutes les déceptions ou désillusions, il faudrait réussir à faire surgir les germes de l'espérance. L'absurdité ne constitue pas un refuge ni pour l'honneur ni pour une gloire facile. Les messages littéraires vont au-delà des palimpsestes des écritures, au-delà des focalisations narratives. Les Peuples se dégradent de la propension au mensonge, du manque de volonté, parce qu'ils ne tentent pas de se hisser à hauteur de la grandeur.

Dans tous les cas de figures, les épopées qui célèbrent les Héros dans les manuels scolaires n'attribuent jamais le triomphe à la faveur des armes puissantes ou des matériels et équipages sophistiqués, mais plutôt ils recourent malicieusement à des actes altiers de ruses cyniques ou de supercheries pour défier le destin : le "cheval de Troie" dans l'*Illiade* dans lequel les Grecs sont traités comme des menteurs invétérés ("*timeo Danaos et dona ferentes*") ; les "trompettes de Jéricho" dans la *Bible* où la duperie est souvent érigée en modalité souveraine de prise de pouvoir (Esaü et Jacob, Moïse, David) ; l'impertinence et l'audace ingénieuse d'Horace dans l'*Énéide* dans le combat contre les Curiaces au stade ; les stratagèmes incroyables pour détruire la "*Grande Armada*" du Portugal contre les *British*. La bouffonnerie de la "colonisation" découle elle-même d'une imposture sublimée et d'une félonie des usurpateurs : "*l'art de vaincre sans avoir raison*".

Au milieu des massacres et du grondement des canons, il faut non seulement garder la "tête froide", mais raviver la "flamme", rêver à l'"impossible", déclarer les garanties et les parrainages des "Esprits des Ancêtres", s'approprier des recommandations et des prophéties des divinités, se proclamer le "Peuple Élu" par le seul et vrai Dieu, écrire partout que le nom de ce "Dieu-là" nous attribue une Victoire

exclusive. Le discours dans l'écriture n'opère pas la magie des miracles, il n'annonce pas les prodiges : il devient l'espace de la vérité de la Paix. La folie est un acte de puissance. Car il accomplit la réalité sereine de la démiurgie.

Les deux ouvrages tendent à démontrer que l'idée d'une Victoire en temps de guerres suffit par elle seule pour réveiller les consciences. Pour expliquer que la fatalité ne doit pas s'ériger en une expérience de déconfiture, non seulement il convient de relever la nocivité de ces propagandes de débâcle, mais il s'avère urgent de configurer les contextes des luttes engagées ainsi que les équivoques des antagonismes mis en jeu(x) dans les sociétés actuelles. S'approprier l'Histoire consiste également à redéfinir ces complexités maladroites, à retracer les enjeux des mises en scène possibles, et à décréter que désormais, nous sommes les "Maîtres" de notre destin, et donc les "Écrivains exclusifs de notre Histoire".

***AKP : Les récents événements de guerre qui ont traversé votre pays d'origine, la République Démocratique du Congo<sup>26</sup>, sont à lire dans votre roman. Des États-Unis, terre d'exil, où vous vivez depuis plusieurs années, comment avez-vous suivi les événements ?***

PNN : Les échos nous arrivent par impulsions instantanées comme si les massacres et les tueries qui s'enchaînent retentissent dans la chair en coups de massues. Une impression étrange s'accapare de la physiologie, et les passions ainsi que les douleurs qui avaient été pressenties lors des événements vécus durant les turpitudes des années 1960 reviennent violemment dans l'imaginaire. De se dire que d'autres enfants assistent aux ballets étranges des bourreaux et des tortionnaires devient une souffrance réelle qui interpelle : comment n'avons-nous pas pu empêcher ce cycle infernal des méchancetés humaines ? Les fautes des barbares se vivent non plus en cauchemars, à travers un au-delà des duplicités et des imbécilités, mais devant les yeux écarquillés. Elles procurent la force de crier la rage, de serrer les poings, de construire des barrages pour arrêter ces horreurs. Des États-Unis, l'impression devient

---

<sup>26</sup> Désormais "République Démocratique du Congo".



pesante : ce Peuple Américain aura réussi à dompter les monstres des ignominies et des bassesses des communautés humaines. Il est parti lui-même des espaces des opprobres et de l'intolérance religieuse avec les persécutions des Protestants dans cette Europe du siècle des "Monarques absolus" et des Lumières de la "Raison". Il s'est levé contre les fantasmes les plus sauvages. Il a surmonté et il a dompté les démons intérieurs : racismes pervers, intransigeance des fanatismes étroits, exploitation éhontée des faibles (malgré les *Westerns* des rudes cavaliers à la conquête de l'Ouest), abandon des idéaux, pauvreté excessive, peurs et angoisses qui poussent à la lâcheté, *"les bruits et les fureurs"*. Il nous apprend tous les jours à se convaincre que l'homme est plus fort que le destin. Que l'esprit humain peut résoudre toutes les complexités de ce qui aurait pu apparaître comme des nécessités de la destinée. Il se construit chaque jour sur des bases sereines les acquis de l'Histoire, avec la ferme détermination que l'intelligence de l'homme peut toujours triompher des ruses du hasard. *"In God we trust"* : parce que cette Mission lui a été confiée de toute éternité. Ce qui pourrait sembler comme l'outrecuidance du capitaliste américain qui veut régner sur le monde se lit ici comme un défi permanent : une source toujours renouvelée d'énergies pour résister et pas seulement pour survivre.

Le plus étonnant dans l'esprit américain ne vient pas des « universitaires » et surtout pas des politiciens avérés, mais de la culture de chaque jour, des gestes d'une banalité fascinante tels qu'ils sont posés par les Jeunes, les artistes, les Étudiants. Lors d'une cérémonie d'investiture à laquelle j'avais été convié dans un "International Business Institute" (Monterey en Californie), au moment où des Étudiants obtenaient leurs diplômes de fin d'études, la Directrice exigeait que dans une vingtaine d'années, elle devait les voir accourir pour une fête grandiose, et qu'ils avaient le devoir moral de lui apporter des témoignages que dans leurs domaines, ils avaient été les meilleurs partout dans le monde. De telles paroles semblaient surprenantes, parce que la Directrice elle-même d'origine asiatique, affirmait avec force que l'Amérique ne supporterait pas que le monde du "business" lui échappe parce que ses "Enfants" avaient admis qu'ils pouvaient être défaits.

La leçon de cette Amérique arrogante (et navrante) consiste à dire que tout Peuple qui le veut peut se redresser et s'arroger le droit de diriger le monde. Il ne suffit pas de vitupérer, de tendre les mains, de supplier, de solliciter des privilèges. La victoire, il faut la mériter, la justifier par la dignité, mais aussi et surtout par la force du rêve : *"I have a dream"*. Disciples de Jean-Jacques Rousseau, les "Pères Fondateurs" avaient été des Romantiques de la pire espèce dans le puritanisme et l'utopie d'une société idéale et "parfaite". Il faut rappeler que Jefferson, Ambassadeur des États-Unis en France, était l'un des initiateurs de la "Révolution française" de 1789. Leur premier geste dans la "Déclaration de l'Indépendance" demeure la "Charte des Droits de l'homme". Cela, les enfants l'apprennent très tôt dans les écoles primaires, et à travers les jeux (quels qu'ils soient, même les jouets des bébés) sous toutes les formes culturelles et esthétiques : la dictature indestructible et l'idéologie de la force, physique, morale, intellectuelle, spirituelle, religieuse...

De vivre les horreurs du Congo dans une telle atmosphère de la "puissance de l'imaginaire" contraint à transformer les modes des discours qui seraient exigés par les situations des armes dévastatrices au Congo, en Afrique ou ailleurs.

**AKP :** *Le titre de votre roman est assez intrigant. Il revient à plusieurs reprises dans le texte et semble être porteur d'une signification particulière. Comment avez-vous choisi ce titre et à quoi renvoie-t-il ?*

PNN : Le récit *En suivant le sentier sous les palmiers* se voulait une reprise littérale de l'antique *Le Fils de la tribu*. Les circonstances dans lesquelles ce deuxième texte avait été publié par les "Nouvelles éditions africaines" (NEA) de Dakar avaient été pour le moins indécrites et malheureuses. L'un des premiers de mon écriture puérile, le manuscrit leur avait été transmis depuis 1972, à la période du maladroit *La malédiction*. Les responsables n'en avaient jamais accusé réception et ils n'avaient jamais annoncé qu'ils le mettraient en publication. De ma lointaine Algérie où je me trouvais comme Enseignant à l'Université, je l'avais totalement effacé de la mémoire, lorsque je reçois en 1982 une lettre du Directeur des NEA qui m'annonce que mon texte paraîtra dans une Collection des dix (10) romans sélectionnés pour célébrer

l'anniversaire de leur maison, "Créativité 10"<sup>27</sup>. Afin de surmonter la colère devant une telle "trahison" dans la liberté d'écriture, il fallait résoudre l'équation d'une mauvaise retranscription de la pensée sur la guerre.

Le deuxième roman, *En suivant le sentier sous les palmiers*, réinterprète le premier et entreprend de "redire les calamités des batailles successives" comme pour corriger les naïvetés du récit précédent. Sans oublier que la figure symbolique qui ramène Muanza (Munanga) à la mémoire de la réalité consacre les endroits de la "rédemption" : il revoit les corps décapités de ses parents dans un buisson de palmiers. Dans ma région du Kasaï, cet arbre mythique de la totalité apparaît comme lieu privilégié des obsessions et des initiations : il se retrouve partout et il répond à tous les besoins de l'existence dans sa morphologie, depuis les racines jusqu'aux feuillages touffus et ses régimes de noix qui fournissent l'huile, la sève, le savon, le raphia, les paniers, les nattes. Dans les mythologies, ils racontent qu'il pourvoit à vie de l'homme depuis la naissance (et l'engendrement) jusqu'à l'enterrement, et que les morts qui vont au paradis eux-mêmes sont accueillis dans des villages de hauts palmiers, "*mu kala kakomba*".

**AKP : Votre roman est en partie une réécriture d'une de vos premières fictions *Le fils de la tribu* (1983)<sup>28</sup>. Le narrateur lui-même l'indique au lecteur<sup>29</sup>. Qu'est-ce qui vous a incité à reprendre ce roman pour construire *En suivant le sentier sous les palmiers* ?**

**PNN :** Depuis un temps, j'avais entrepris de réécrire tous mes récits de jeunesse, depuis les pièces de théâtre récupérés chez L'Harmattan (*Bonjour Monsieur le Ministre*, *L'Empire des ombres vivantes* et *La rédemption de Sha Ilunga*)<sup>30</sup>. Notre

---

<sup>27</sup> *Le fils de la tribu*, suivi de *La mulâtresse Anna*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, Coll. "Créativité 10", janvier 1983, 192 p.

<sup>28</sup> *Le fils de la tribu*, Dakar/Abidjan-Lomé : Les nouvelles éditions africaines, 1983.

<sup>29</sup> « J'ai récupéré son livre : '*Le Fils de la tribu*', l'œuvre romanesque de celui dont je porte le nom » (NGANDU 2009 : 258).

<sup>30</sup> Il s'agit des titres suivants :

rencontre de Limoges en 2007 et une des communications sur les "guerres africaines" m'avaient éclairé sur l'urgence d'un tel projet et de retravailler dans ce sens *Le fils de la tribu*. Il me semblait cependant qu'une simple transcription ne suffisait pas à rendre compte des désastres actuels, et dans l'intention d'accorder une valeur plus significative à l'idée même de cette passion à "dire l'histoire", il convenait de "suivre le sentier sous les palmiers", ceux qui avaient amené le "fils prodigue" à retrouver le chemin de la mémoire. Et donc, s'imposer une tâche ardue : ne plus jamais revivre les catastrophes atroces des meurtres et des afflictions. Le roman est ainsi redoublé : il comprend le texte original réaménagé (en caractères normaux), et le texte des guerres endurées au Congo depuis l'avènement terrible de l'AFDL en 1997. En superposant les événements tragiques de ces deux périodes, la narration se situe désormais aux confluent de l'Histoire elle-même. Les questionnements subséquents se posent alors dans un contexte plus rationnel, non par l'homogénéité des gestualités élaborées, mais du fait d'une conscience raturée, qui excède les redondances de la rhétorique et même les mimétismes des scénographies épiques, puisqu'il s'agit d'une théâtralité marquée par les déficiences des discours critiques sur les guerres. Ainsi, les adolescents qui semblaient se complaire dans la récupération des phraséologies des manuels scolaires se retrouvent impliqués à l'intersection d'un "dire de la guerre" qui ne corresponde pas seulement à la rentabilité discursive. Le "Préambule" tente de déterminer les axes essentiels pour une telle problématique :

- 
- *La délivrance d'Ilunga*, Paris-Honfleur, Pierre Jean Oswald, Coll. "Théâtre africain, n° : 33", 1977, 151 p. (réédition : *La rédemption de Sha Ilunga*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Théâtre des Cinq Continents", n° 193, février 2007, 160 p.) ;
  - *L'Empire des ombres vivantes*, Carnières (Mornanleuz), Lansman, Coll. "Théâtre en Tête", 1991, 68 p. (et 29 juillet 2002) ; réédition Paris, L'Harmattan, Coll. "Littérature-Théâtre des Cinq Continents", mars 2007) ;
  - *Bonjour Monsieur le Ministre*, Paris-Ivry-sur-Seine, Silex, Coll. "Théâtre", 1983, 76 p. (réédition Paris, L'Harmattan, Coll. "Littérature-Théâtre des Cinq Continents", mars 2007, 160 p.) ;
  - *Mariana*, suivi de *Yolena* et de *La chanson de Mariana*, Paris, L'Harmattan, Coll. "Encres Noires, n° 25, Écrire l'Afrique", mars 2006, 208 p. (ce dernier récit est une reprise de *La mulâtresse Anna*, à la suite de *Le fils de la tribu*, NEA).
  - *La malédiction* (récit), suivi de *Khédidja* (poèmes), Paris-Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1983, 152 p. (réédition, novembre 2001, 150 p.).

### **Éditer les ouvrages de la Guerre : l'idéologie des sombres violences**

Décrire des scènes horribles à travers le genre « thriller ». Les Éditeurs insistent : il faudra du sang, oh ! Oui, beaucoup de sang rouge, « l'hémoglobine, nos lecteurs adorent ça ». Ils ressassent à l'envi : « notre public, vous savez, reste sensible à ces métaphores belliqueuses, dans la mesure où nos pays industrialisés n'ont plus connu de telles scènes depuis la dernière Guerre Mondiale ».

En effet, une question primordiale s'impose désormais, et elle concerne les destinataires objectifs de ce type de littératures. Il est évident que des textes sur les guerres seront lus par les auteurs présumés de ces horreurs (qui sont-ils ?), s'ils échappent eux-mêmes aux massacres ( ? ) qu'ils engagent ou aux « Tribunaux » hypothétiques érigés par les instances internationales (qui punissent les criminels du Tiers-monde appauvri), malgré le fait que leur crédibilité est encore à prouver. Ils ne visent nullement les victimes elles-mêmes, si jamais elles ont survécu, et cela dans la mesure où les ouvrages ainsi ciblés semblent s'orienter exclusivement (ou presque) vers les démocraties situées en dehors des « zones directes de conflits », et principalement, notre Occident civilisé.

Le paradoxe induit aisément aux subterfuges de langages, car l'écriture littéraire n'a jamais transformé l'immédiateté des expériences sociales. Le "poète visionnaire" ne reste pas cependant une vue d'esprit pour les commérages volubiles. Toutefois, la conscience que l'on pourrait avoir des événements contemporains dépend en partie des discours qui en articulent les arguments et qui finissent par structurer des comportements susceptibles de conduire à la compréhension, et donc à la prise en charge des conséquences éventuelles. La réaction qui s'ensuit, pour être efficace, obéit également à la proportionnalité des effets subis dans le cas où ceux-ci sont évalués à leur juste mesure. Il ne suffit donc pas d'assister aux chroniques des morts et des souffrances infligées pour aboutir à la consignation des cruautés et des abominations engendrées par les hostilités.

## Écrire la guerre dans la fiction littéraire : enjeux et défis

**AKP :** *Le narrateur évoque la force de l'imaginaire pour « conquérir [...] remporter des victoires décisives sur le mal »<sup>31</sup>. Que représente l'écriture littéraire pour l'écrivain qui souhaite rendre compte d'une tragédie historique ?*

**PNN :** L'un des enjeux les plus spectaculaires de *"l'écriture sur les guerres"* consiste justement à ne pas prescrire des règles préétablies du genre : "pour qui écrire, à qui s'adresse le message". Le traquenard devient alors difficile à éluder, devant le sensationnel des évocations bellicistes, les imageries des voyeurismes prolixes, et surtout les commérages impudiques propagés par le cinéma hollywoodien. Il est plus commode d'appliquer des figures de guerre pendant que les opérations accaparent l'attention, et la boulimie médiatique actuelle ajoute au fantastique (*funny*) des stéréotypes saisissants de cruautés. L'intention littéraire dans ce cas relève souvent d'une gageure, pour autant que les victimes se superposent aux bourreaux lorsque la thématique est lointaine, exotique ou simplement trop voyante, parfois jusqu'à la caricature. Comment dès lors parvenir à transmuter les angles de perception, à intervertir les illusions d'optique, et défaire les modèles imposés par les supports d'écriture, sans paraître comme un complice des exécuteurs des basses œuvres ?

**AKP :** *Les stratégies d'écriture employées (recours à l'écriture factuelle, esthétique fragmentaire, images hyperboliques, récits enchâssés, etc.) rendent compte de la complexité à mettre en récit des événements de violences extrêmes. Dans *Guerres africaines et écritures historiques* (2011) vous parlez de l'écrivain qui est confronté à « [l'] expérience du dire »<sup>32</sup>. Comment s'est traduite cette « expérience du dire » dans l'écriture de votre roman ?*

**PNN :** À plusieurs reprises, la tentation du spectaculaire risquait de l'emporter sur la narrativité des faits. Cependant, à partir du moment où l'auteur s'aperçoit qu'il ne s'agissait que des *"stratégies d'écriture"*, il devient impératif de les substituer aux

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>32</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2011), *op. cit.*, p. 16.

généralités des expressivités bancales telles qu'elles sont répandues par les discours extérieurs. La compréhension de ces contrastes est décidément un pas important dans la prise de conscience des enjeux impliqués dans ce parcours sémiotique, et donc une "expérience du dire". Et précisément, la fragmentation du discours, loin d'aboutir à un émiettement des séquences ou même à des distorsions psychologiques comme dans les images du surréalisme occidental, réussit ici une mutation transcendante.

**AKP : Compte tenu de la violence des faits, de leur caractère proche et de votre distance (physique) avec les événements, des contraintes d'ordre narratif et esthétique se sont-elles imposées à votre écriture ? Quelles sont les difficultés que vous avez rencontrées ?**

PNN : Ainsi que cela a été observé dans les paragraphes antérieurs, il ne m'a jamais semblé que ces événements se déroulent dans un lointain géographique inaccessible. Bien au contraire : il faut peut-être dire que tous les matins, grâce à l'internet et aux sites des congolais (*Congo Vision, Congo 2000, Africatime, Allafrika*), les internautes propagent des images instantanées, des commentaires ardues et des illustrations qui retentissent cruellement sur l'imaginaire. Les faits des conflits rapportés régulièrement finissent par abolir les distances. Les exégèses permettent surtout de comprendre la hargne qui caractérise les réactions spontanées des acteurs de ces scénographies. Les vidéogrammes sur *Youtube* ou d'autres supports d'images visuelles achèvent d'accorder aux témoignages une vivacité que complètent les messages téléphoniques venus des théâtres des conflagrations.

**AKP : En traitant des thèmes liés à des violences extrêmes, l'écrivain a la tâche délicate de ne pas « spectaculariser » la souffrance humaine, notamment lorsque ces événements renvoient à des faits historiques. Comment avez-vous contourné ce piège de l'écriture-spectacle sanglante ?**

PNN : Au-delà des recoupements occasionnels ou même des raccourcis de l'informatique, la volonté pour comprendre les dérives des systèmes politiques, ou encore des défaillances des systèmes d'autodéfense développés par les organismes institués à cet effet parachèvent le décor du drame congolais. De la théâtralité à la dramaturgie brute, l'univers "spectaculaire" impose lui aussi ses règles de séquences

successives. Il fallait "focaliser" les figures thématiques autour des pôles interprétatifs, et se cantonner aux seules configurations des interlocuteurs. Le schéma de la communication privilégiait ainsi les antagonistes visés par les événements. Ce qui a permis d'éviter les duplicités des "discours-programmes" verrouillés par les exigences éditoriales.

***Par rapport au Fils de la tribu qui développe un discours universel sur le thème de la guerre à partir d'un récit fictionnel, En suivant le sentier sous les palmiers alterne récit fictionnel et factuel en incorporant des extraits de textes informatifs provenant de sites Internet et de journaux divers (Beni-Lubero Online, La Libre, AFP, Reuters,...). Comment est née l'idée de construire ainsi votre roman ? Peut-on le qualifier de 'roman documentaire' ?***

PNN : Le narrateur tente ainsi d'accaparer la scène du discours incitatif, de s'emparer des mécanismes de langages par le truchement de la "sémiotique narrative". L'acte de la construction du "roman" a d'ailleurs été revendiqué par cette instance de la sémiotique lorsqu'il convoque la structure du sens à l'intérieur de l'univers énonciatif. La recherche des moyens appropriés pour s'attribuer l'autorité légitime (véracité, justiciabilité, fiduciaire, authenticité : l'ensemble des termes techniques de la sémiotique) dans la prise de la parole et l'emprise du pouvoir de communication.

Le parallélisme qui superpose les deux récits, *Le fils de la tribu* et *En suivant le sentier sous les palmiers* participe à la dénonciation des syncopes virtuelles, et il éclaire d'autant mieux les contrastes exigés par la théorie du roman elle-même.

***AKP : Ce croisement entre écriture fictionnelle et factuelle est aussi visible dans Allah n'est pas obligé (2000)<sup>33</sup>, mais En suivant le sentier sous les palmiers établit une séparation nette entre ces deux univers. C'est une démarche très originale. Pourquoi avez-vous choisi de séparer le fictionnel du factuel ?***

---

<sup>33</sup> KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, 2000.



PNN : Pour mieux rendre compte du contexte fabulatif de la légende, mais également pour pousser le caractère herméneutique jusque dans ses derniers retranchements. Les images impressionnantes se transforment aussi en palliatifs de l'énonciation. Comment le dire plus simplement ?

**AKP : *L'invasion de l'univers fictionnel par un matériau informatif dense révèle un souci de rendre compte, de dénoncer et d'engendrer une réflexion critique. Mais, en même temps elle semble traduire l'expression d'un doute à propos de la capacité de la fiction à prendre en charge une tragédie dont la mémoire est encore vive. Que pensez-vous de cette lecture ? Que pouvez-vous dire sur l'usage de la fiction pour transmettre la mémoire d'une tragédie récente ?***

PNN : Elle est exacte, et elle rend bien compte des aspects prospectifs de cette aventure romanesque : ni vision prophétique, ni poésie de la souffrance, mais un "dire" de l'intense douleur des hommes devant la mort absurde.

**AKP : « Dis-le, raconte-le »<sup>34</sup>, les notions de transmission et de témoignage sont centrales dans votre écriture. À une époque où les sociétés occidentales parlent désormais des « abus de la mémoire » (Todorov), quelle place occupe la mémoire des récentes guerres dans la société congolaise et au sein de sa littérature ?**

PNN : Pouvoir affirmer surtout que l'Occident envahissant ne doit en aucun cas constituer une référence exclusive. L'écriture se transforme ainsi en un fait de résistance, un témoignage à la jonction des univers en rupture. Les dernières échéances électorales ont prouvé, si besoin en était, que les guerres ont reconstruit une cohérence des discours congolais vers une seule et unique perspective : la libération du pays. Les enjeux des tractations politiques sont désormais visibles et énonçables, et les exploits burlesques des commanditaires se traduisent en termes de gesticulations pathétiques. Dépasser les moments de l'étonnement, s'affranchir des peurs inutiles et "prendre son destin en main" ne sont plus des étapes éphémères dans les phraséologies poétiques

---

<sup>34</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2009), *op.cit*, p.7.

**AKP : L'intention de témoigner aboutit lorsque le témoin ou l'écrivain a un public qui accueille son message. À qui s'adresse *En suivant le sentier sous les palmiers* ? Pour qui écrivez-vous ?**

PNN : À ceux qui chercheraient à reconnaître le visage de la mort, afin de triompher des peurs et des angoisses qui les harcèlent. À ceux qui croient à l'immortalité de l'Homme, qui ne pensent pas que le passage sur la terre s'achève sur un rictus ou un hiatus, mais sur la gloire de la splendeur de la Foi. À ceux qui se projettent dans l'Amour comme acte essentiel de victoire et d'éternité. À ceux qui pensent que la parole indique les interdépendances entre le vivant et le spirituel, la mystique et la réalité, l'illumination et l'extase.

**AKP : Mwadi et Munanga, les personnages principaux du roman, ont « appris à enseigner les écritures et à travailler la parole « en une syntaxe de libération »<sup>35</sup>. Que représente l'écriture pour vous ?**

PNN : L'appel de la passion et de l'amour qu'il faudrait toujours poursuivre, afin de triompher des illusions de l'existence.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 269.

## Écritures de guerre dans le milieu littéraire africain

**AKP :** *Après le succès des fictions de Fest' Africa sur le génocide au Rwanda et des romans d'Ahmadou Kourouma et d'Emmanuel Dongala sur les guerres civiles de nombreuses fictions traitant du thème de la guerre en Afrique subsaharienne ont vu le jour. Quel constat faites-vous de cette mobilisation massive qui concerne plusieurs écrivains dont les pays n'ont pas été touchés par des violences guerrières ?*

PNN : Une distinction obligatoire est à faire entre les deux types d'écriture. L'occasion m'a souvent été offerte de dénoncer la supercherie de *Fest' Africa*, ou plus précisément celle de son organisateur qui avait profité de la circonstance pour des avantages politiques. L' "*Opération Rwanda*" avait été initiée par les auteurs présents à Lille en 1995, lorsqu'ils avaient été interpellés par une journaliste venue s'enquérir de leurs réactions après la pendaison de Ken Saro Wiwa, écrivain du Nigéria. Un débat virulent s'en était suivi sur l'attitude à prendre devant les dérèglements engendrés par les propagandes vicieuses de ceux qui deviendront des "génocidaires". À cette période, il était de rigueur de nier la perversité des tueries qui se perpétrèrent alors au Rwanda, avec la complicité des gouvernements occidentaux.

Le premier projet auquel j'avais assisté s'était confié pour mission d'utiliser l'écriture littéraire pour prévenir d'autres massacres, et surtout, pour secourir les survivants traumatisés par toutes ces horreurs : les enfants orphelins, les femmes violentées à cause des perturbations psychologiques qui ne manquaient pas de se manifester. Le mandat culturel devait déboucher sur des actes thérapeutiques concrets, et il nous apparaissait que la crédibilité du gouvernement rwandais à l'époque constituait une garantie suffisante pour une telle intervention. Moi-même je bénéficiais d'un "Contrat d'engagement" pour des enseignements à l'Université de Butare, grâce aux insistances des amis comme Joseph Sengimana (alors Ministre de l'Enseignement supérieur) et Théogène Karabayinga, Directeur des programmes sur la Radio France Internationale. Il s'est avéré par la suite que ce même gouvernement rwandais à majorité tutsie et présidé par le sanguinaire Président Kagame avait été l'instigateur des massacres, et que la présence des Écrivains africains risquait de cautionner une supercherie réelle de trop grande envergure. La mystification tournait

à la mascarade avec l'exclusion des principaux acteurs rwandais comme Sengimana et Karabayinga, ainsi que d'autres écrivains de l'intérieur. Du reste, le fait des opérations militaires de Kagamé sur le territoire congolais avait fini par m'exclure du contingent, parce que je n'aurais pas cautionné un tel mensonge historique. Ils se sont servis du "génocide" pour des velléités stratégiques des tenants du pouvoir ainsi que cela s'est confirmé avec la présence des agents du sérail au Rwanda. Certains ont fini par se révolter radicalement à la manière de Boubacar Boris Diop en colère contre les instances politiques françaises, ou comme Tierno Monénembo qui dans *L'aîné des orphelins* n'aborde que très indirectement la thématique du "génocide".

En ce qui concerne les autres Écrivains, contrairement aux apparences, ils ont été très marqués par les "génocides" de leurs propres pays : Dongala décrit dans *Johnny Chien Méchant*, non pas des scénarios imaginaires empruntés des pays anonymes, mais bien les drames terribles qui ont secoué le Congo-Brazzaville pendant de nombreuses années. Les magazines à gros tirages n'ont pas observé que ces guerres atroces avaient coûté au Congo-Brazzaville des pertes en vies humaines estimées à plus d'un tiers de sa population pendant une période plus ou moins longue de trois années. Des bombardements massifs, des tueries dans les écoles et les marchés, des massacres organisés et programmés par le pouvoir militaire, et les séquelles se ressentent encore actuellement à tous les niveaux de la vie sociale. Quant à Kourouma, il avait pressenti avec une immense tristesse la tragédie qui allait secouer la Côte d'Ivoire : des rébellions iniques, des hécatombes à large échelle, jusqu'à la déchéance d'un pays au milieu des turpitudes qui ressemblent bien à des abominations généralisées. Peu de pays africains ont été épargnés par ces violences guerrières : de la Guinée au Niger, du Soudan à la Somalie, du Tchad (pays de l'organisateur de *Fest'Africa*) à la République Centrafricaine, et la liste peut s'allonger indéfiniment.

**AKP : La succession de plusieurs événements de guerre au cours des années 1990/2000 explique-t-elle à elle seule l'engouement autour de la thématique de la guerre ? Ou peut-on penser qu'il y a un effet de mode ?**

PNN : L'Afrique ne les intéresse pas, et si cela dépendait de ces "faiseurs d'images fortes", ils prolongeraient les drames jusqu'à l'extinction des nations entières. Il est de notoriété publique qu'ils encouragent ces tragédies parce qu'elles leur rapportent des dividendes de tous ordres : dans l'exploitation des matières premières d'abord, et l'on sait assez que les guerres au Congo sont entretenues par la recherche effrénée du cobalt, l'or en profusion, le tantale, la cassitérite, et j'en passe. *Blood Diamond* à côté, relève de la rigolade ! Ensuite, les productions littéraires ou cinématographiques rapportent des milliards en frais de diffusion, sans compter la renommée des personnages impliqués dans des circuits de distribution à tous les niveaux. La thématique est à la mode, et elle profite largement dans la mesure où l'imaginaire culturel des pays occidentaux se trouve à cours d'évocations légendaires. *Madame Bovary* ? Elle est passée de mode. *Germinal* ? Les ouvriers des mines se sont transformés en pales figures de l'exploitation capitaliste. *À la recherche du temps perdu* ? Nous l'avons tous perdu, ce temps qui s'est retranché des philosophies fondamentales depuis Hegel et les phénoménologies successives. Il reste sans doute ces images mirobolantes des guerres qui ne pourront pas secouer les "nations civilisées d'Europe", et même les guerres interplanétaires ne soulèvent plus les foules, depuis *Terminators* et les *Predators* du cinéma hollywoodien.

**AKP : L'avant-propos de votre roman dénonce la « littéralité à sensation »<sup>36</sup> d'une partie de la production culturelle de la guerre et évoque les pressions des maisons d'édition. Pourquoi faites-vous une sortie aussi virulente ?**

PNN : Par une colère mal maîtrisée devant les hypocrisies de nos vénérables éditeurs. Ils ne se font aucun scrupule dans l'exploitation de nos misères quand elles

peuvent "rapporter gros". Les langages qu'ils tiennent aux auteurs africains sont souvent dépourvus de remords pour la destruction des sociétés entières. Sans aucune vergogne, ils vous retracent eux-mêmes les cadres dans lesquels il convient d'inscrire les scènes les plus cocasses et surtout les plus impudiques, "pourvu qu'ils remuent l'imaginaire des lecteurs". De la pornographie brute aux indécences des meurtres perpétrés, ils en redemandent encore dans ce monde impitoyable. Il faut beaucoup de ténacité pour résister à la tentation de gagner "beaucoup de sous à peu de frais". J'avais toujours considéré ce marché de dupes comme une trahison explicite d'un idéal dans l'écriture de l'Histoire, et j'ai fait l'impasse sur la tentative d'un enrichissement illicite qui ne fait pas l'économie d'une conscience de la liberté. Du reste, les écrivains qui cèdent à l'attraction du gain facile ne sont pas différents de nos politicailleurs lorsqu'ils entretiennent ces climats de batailles sanglantes par lesquelles ils déciment leurs propres peuples.

***AKP : Compte tenu des clichés persistants sur l'Afrique, les tragédies dans les pays africains sont-elles davantage exposées à une récupération culturelle mercantile ? Les écrivains africains sont-ils soumis à ces pressions ?***

PNN : Oui, bien sûr, et plus qu'ils ne pouvaient l'imaginer. La problématique de la production ainsi que la circulation du livre conditionne tout le reste, car il faudrait arriver à éditer dans des contextes qui ne cèdent pas aux chantages des maisons occidentales, encore moins aux "péri-textes" de la reconnaissance et de la "consécration" par les Prix, les commentaires à travers les médias, les louanges périphériques. Il existe un conditionnement du discours lui-même qui ne laisse pas beaucoup de place à l'initiative personnelle, encore moins aux langages littéraires dégagés des stratagèmes publicitaires.

**AKP : Vous revenez plus longuement sur ces observations dans votre dernier ouvrage *Guerres africaines et écritures historiques* paru en mars 2011. Votre ouvrage propose un mélange de textes comprenant des témoignages mais surtout une réflexion sur l'écriture de la guerre en travaillant les notions de représentation, de fiction, d'Histoire, etc., à partir des productions littéraires africaines. Une citation dans le chapitre I m'interpelle en particulier et je souhaiterais que vous la commentiez en guise de conclusion :**

PNN : L'écrivain engendré par les violences de la mort doit échapper aux pièges des redondances littéraires figées par la dénonciation. Les discours qu'il institue permettront l'émergence des mythologies de souveraineté afin de célébrer « la race des vainqueurs » ainsi que l'avènement d'une « terre nouvelle ».

La terre de la Liberté<sup>37</sup>.

Tout est dit dans ce court paragraphe. L'expérience de l'écriture littéraire apprend qu'un auteur "fait des livres", mais les livres d'un Écrivain produisent un destin. La dernière phrase d'un roman n'a jamais été la fin d'une expérience, ni la terminaison d'un parcours initiatique. Bien au contraire, l'homme se trouve métamorphosé à l'issue d'une phraséologie romanesque, lorsqu'elle bien assumée. Pour certains, l'aboutissement se mesure en termes de succès et de rentabilité financière. Pour d'autres, en respectabilité publique ou en reconnaissance sociale. Pour moi, les transformations ont toujours été intériorisées, comme lors d'un parcours initiatique. Notre Professeur de Philosophie à Strasbourg n'arrêtait pas de répéter : à l'époque des Grecs, la philosophie était un art qui conduit aux Dieux ; à l'époque du rationalisme allemand, elle mène à l'Homme de la "Pensée" ; à l'étape contemporaine, elle sert pour fabriquer les machines à laver. Transposez "philosophie" par "littérature", et l'équation par la théorie s'exécute sur un échafaudage identique. L'image est saisissante, car elle détermine les axes de l'acte littéraire. Sans vouloir céder au piège du mercantile ou les arcanes de la "chosification", il est opportun de ressaisir l'écriture à son surgissement, comme "acte" justement : un dire et un faire. Maîtriser ses mécanismes et ses techniques par lesquelles elle soulève l'imaginaire et reproduit des symboles. L'Homme est né précisément de ces stratégies pour assujettir

---

<sup>37</sup> NGANDU, Pius Nkashama (2011), *op. cit.*, p. 13.

le rêve et discipliner le discours, pour contrôler les lois (et les législations) et ordonner l'univers, pour posséder la loi et disposer enfin de la Liberté.

-FIN-



**Annexe 4.**  
**Les conflits en Afrique**

## LES CONFLITS EN AFRIQUE

Tableau 1 : Comparatif des conflits dans le monde

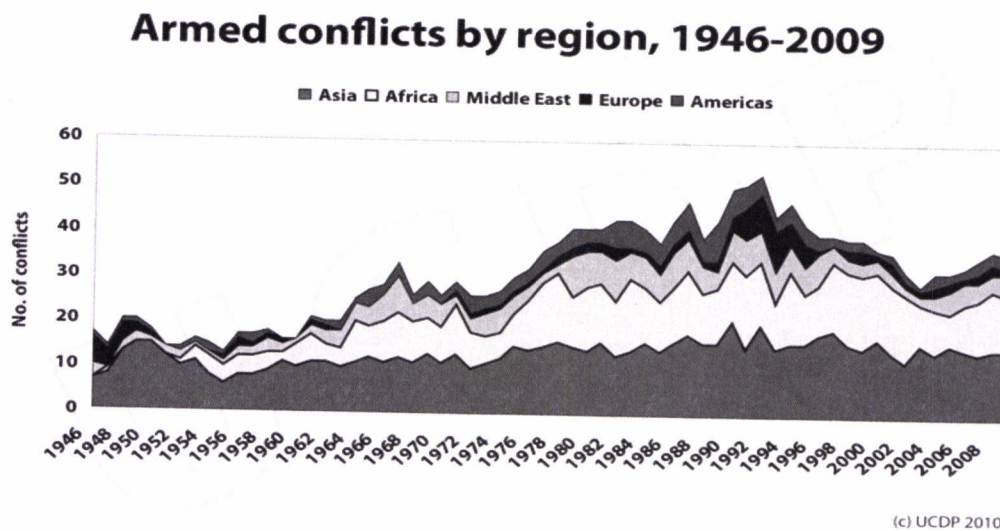


Figure 1 « Les conflits armés par région, 1946-2009 »<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Source: Uppsala Conflict Data Program

URL: [http://www.pcr.uu.se/digitalAssets/18/18752\\_conflict\\_region\\_2009a.jpg](http://www.pcr.uu.se/digitalAssets/18/18752_conflict_region_2009a.jpg)

Tableau 2 : « Les conflits en Afrique (1946-2006) »

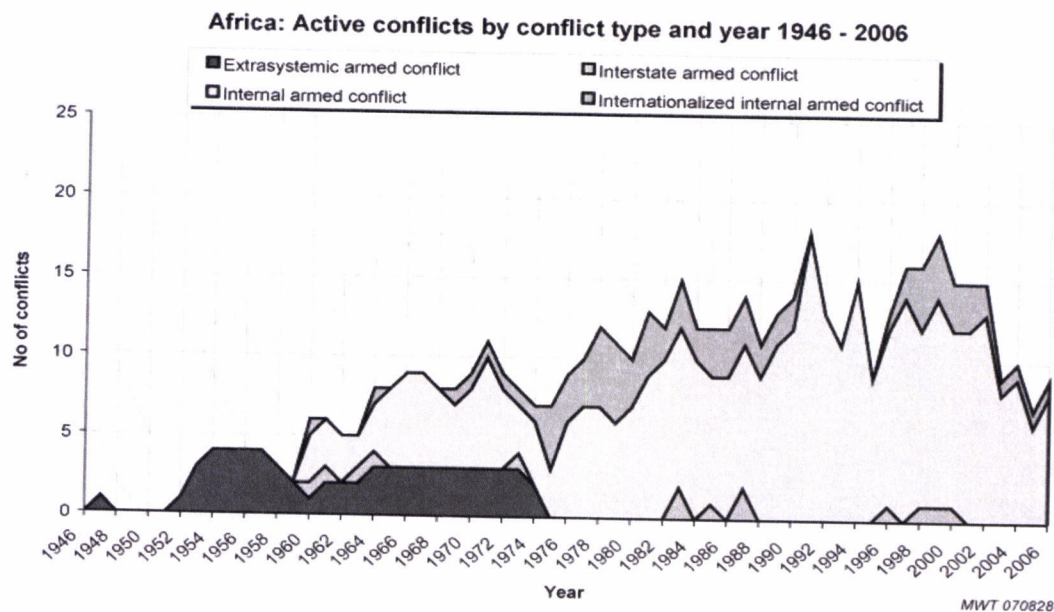


Figure 2 Évolution des conflits en Afrique<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Source: Uppsala Conflict Data Program

URL: [http://www.pcr.uu.se/research/UCDP/graphs/charts\\_and\\_graphs.htm](http://www.pcr.uu.se/research/UCDP/graphs/charts_and_graphs.htm)

Pays	Date	Conflits <sup>40</sup>
Afrique de l'ouest		
Bénin		
Burkina Faso		
Cap-Vert		
Côte d'Ivoire	1999 ; 2000-2004	Coup d'État Conflits armés
Gambie		
Ghana	1994 ; 2002	Conflits armés
Guinée		Coup d'état Conflits armés
Guinée-Bissau		
Liberia	1989-1997	Conflits armés
Mali		
Niger		Coup d'état
Nigeria		
Sénégal		
Sierra Léone	1991-1999	Coup d'État Conflit armé
Togo	1991	Conflit armé
Afrique centrale		
Burundi	1991 1993- 1996-	Massacres ethniques Conflits armés Massacres ethniques <sup>41</sup>

<sup>40</sup> Sources :

(1). SMITH, Dan, Atlas des Guerres, (2003) 2004, Paris : Autrement, coll. «Atlas/Monde» (trad. de l'anglais *Atlas of Peace and War* par BOURGUILLEAU, Antoine)

(2). Uppsala Conflict Data Program (UCDP), <http://www.pcr.uu.se/gpdatabase/search.php>.

<sup>41</sup> Pas de reconnaissance officielle

	1999	Coup d'Etat
Cameroun		
Centrafrique	2001-2003	Coup d'état Conflits armés
Congo	1993-1994 1997-1999	Conflits armés Conflits armés
R.D.Congo	1996-1997 1997-2003	Conflits armés Conflits armés
Gabon		
Guinée Équatoriale		
Rwanda	1990-2001	Conflits armés Génocide (1994) Crimes de masse
Sao Tomé		
Tchad		Conflits armés
Afrique de l'est		
Djibouti	1991-1994 1998	Conflits armés
Érythrée		Guerre étatique
Ethiopie	1986-	Conflits armés internes et régional
Kenya	2007-	Massacres interethniques
Ouganda	1986-en cours	Conflits armés
Somalie	1991- à ce jour	Conflits armés Guerre interétatique avec l'Éthiopie
Soudan		Conflits armés Génocide
Tanzanie		
Afrique australe		
Afrique du Sud		
Angola		Conflits armés
Botswana		

Lesotho		
Malawi		
Mozambique	1981-1992	Conflits armés
Swaziland		
Zambie		
Zimbabwe	1990-1995	Conflits armés
Océan indien		
Comores		
Madagascar		
Maurice		
Seychelles		

## **Annexe 5.**

### **Violences extrêmes : témoignages**

## Conflits en RDC, au Nord Kivu

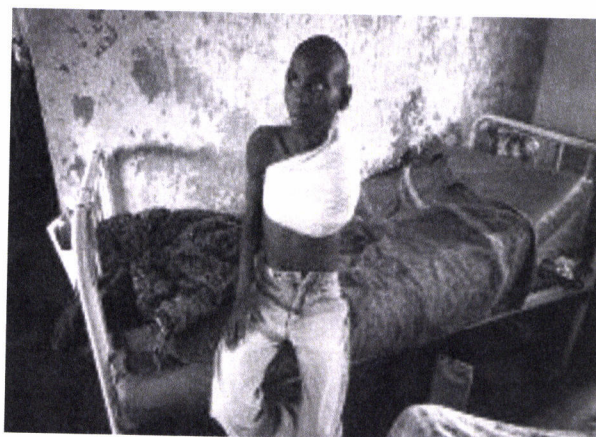


Figure 1 Civils dans les conflits en RDC<sup>42</sup>

*On s'est fait prendre au milieu d'un échange de tirs. On a eu très peur et on n'avait nulle part où se réfugier. On s'est fait prendre entre deux groupes qui se tiraient dessus. D'un coup, il y a eu une énorme explosion juste à côté de moi. Je suis tombé et j'ai perdu connaissance. Quand je me suis réveillé, mon petit frère pleurait. Il allait bien mais était effrayé par ce qui venait de m'arriver. J'ai senti une très grosse douleur à mon bras gauche, j'ai regardé pour voir. Il était complètement détruit. Mon frère est parti en courant<sup>43</sup>.*

---

<sup>42</sup> Source : Médecins sans frontières, État Critique, dossier en ligne consulté en novembre 2008. <http://www.condition-critical.org/fr/caught-in-heavy-gunfire/>

<sup>43</sup> Source : MSF « Je ne sais pas ce qui va arriver maintenant », in *État Critique*, 19 novembre 2008, Témoignage en ligne consulté en novembre 2008.

URL : <http://www.condition-critical.org/fr/caught-in-heavy-gunfire/>





Figure 2 Populations civiles en temps de guerre en RDC<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> © Martin Beaulieu - Patients outside the surgical recovery ward at Rutshuru hospital, North Kivu, DRC. URL: <http://www.condition-critical.org/fr/photo-gallery/?nggpage=2>

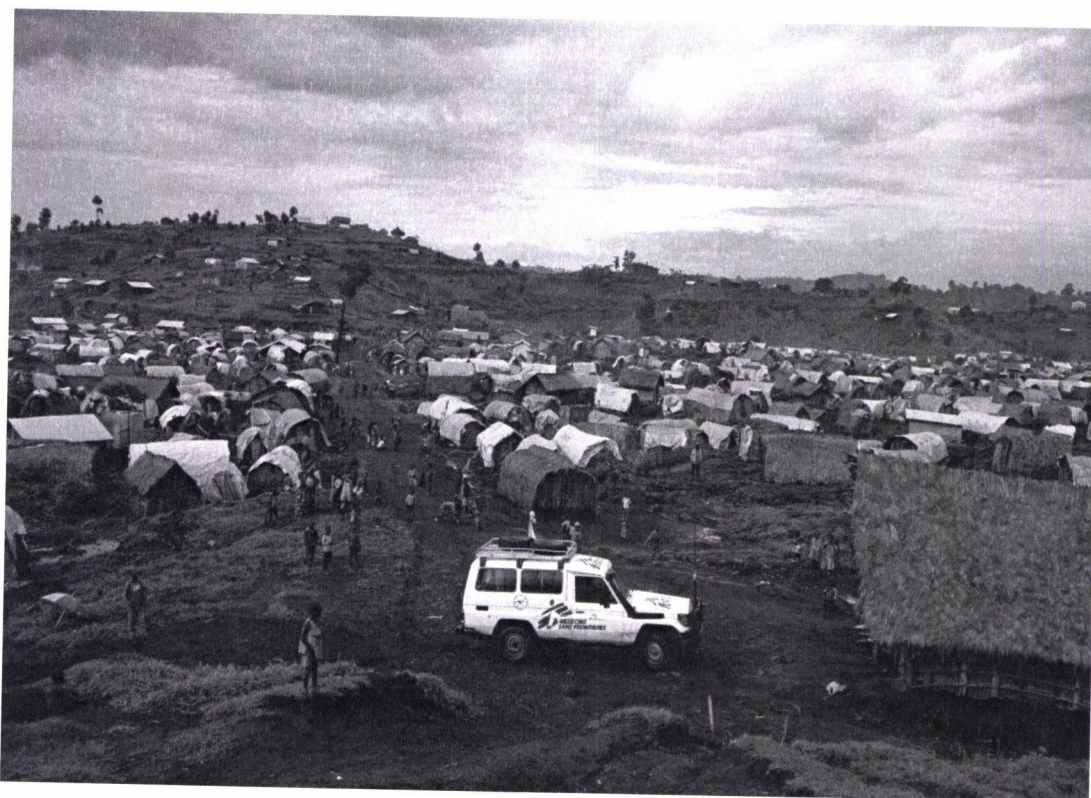


Figure 3 Camps de réfugiés en RDC<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> © Michael Goldfarb - An MSF vehicle sits in the Kahe Camp for internally displaced persons, located just outside the town of Kitchanga in North Kivu Province, Democratic Republic of Congo, October 14, 2009. The camp is home to over 18,000 displaced people who have fled ongoing conflict in North Kivu. URL: <http://www.condition-critical.org/fr/photo-gallery/>



## Les civils et les combats au Nord Kivu

### « Nord Kivu: des populations à bout de forces »<sup>46</sup>

(19 décembre 2007)

Jeanne<sup>47</sup>, originaire du Masisi Camps de Goma, novembre 2007

*"Je suis venue ici il y a deux mois. Avec mon mari et nos enfants, on a marché pendant trois jours. Aujourd'hui, on vit au camp de Bulengo. Mes parents ont tous les deux été tués lors d'une autre guerre en 1999. Aujourd'hui, nous fuyons à nouveau. J'avais huit frères et sœurs, seuls moi et mon plus jeune frère sommes encore en vie. Mes autres petits frères et mes sœurs ont été tués pendant les combats. Nous ne sommes pas des soldats, nous. Pourtant, ils nous tuent."*

Inès\* a 53 ans, originaire du Masisi, Hôpital de Masisi, novembre 2007

*"Ça tirait déjà depuis plusieurs jours quand les tirs se sont rapprochés. Alors je me suis enfuie avec six autres personnes dans les champs aux alentours. Nous avons passé plusieurs nuits dans la brousse. Malgré qu'on se cachait tous, je me suis fait tirer dessus, ça devait sûrement être une balle perdue. J'ai été touchée au bras gauche. Je suis la seule du groupe qui ait été blessée. Mon bras a presque été arraché. Alors je suis partie à pied jusqu'à Kahanga pour recevoir les premiers soins. C'était le 9 novembre 2007.*

*Je suis veuve. Mon mari a été tué, il y a 13 ans, au début des événements. Deux de mes enfants sont morts à cause de la guerre, l'un a été décapité et l'autre fusillé. Mon troisième enfant a été empoisonné. C'est pourquoi on a chargé un jeune garçon de me soutenir pendant trajet. Au centre de santé de Kahanga, l'infirmier m'a dit que je devais me rendre à l'hôpital parce que j'avais besoin de plus de soins. Donc je suis repartie à pied, on a marché pendant quatre heures jusqu'à Lushebere. Il y avait un autre jeune garçon, de 10 ans, pour veiller sur moi. C'était le 10 novembre 2007. A Lushebere, l'infirmier a appelé l'hôpital de Masisi et MSF est venu me chercher et m'a conduite jusqu'à l'hôpital où l'on me soigne actuellement.*

*J'ai tout quitté là-bas, sans me retourner. Mais je ne veux plus retourner. De toute façon, je n'ai plus personne dans mon village, à quoi bon? Je veux rester ici même s'il y a une accalmie. Je n'ai pas vraiment eu peur, sinon jamais je n'aurais eu la force d'arriver jusqu'à Lushebere."*

<sup>46</sup> Source : Témoignages recueillis par Médecins Sans Frontières (MSF), *État Critique*, dossier en ligne consulté en novembre 2008.

URL : <http://www.condition-critical.org/fr/north-kivu-an-exhausted-population/>

<sup>47</sup> Les prénoms des personnes ont été modifiés

**« A chaque fois que nous parlions entre nous, ils nous frappaient à coups de machette »**

(14 octobre 2009)<sup>48</sup>

**Histoire de Michel<sup>49</sup>, 13 ans**

*Il devait être environ minuit. Michel dormait à poing fermé à la maison auprès de ses petits frères et de sa grande sœur. Quatre hommes sont entrés. Ils étaient armés mais habillés en civil. Ils lui ont lié les mains avec de la corde ainsi qu'à sa sœur et les ont obligés à partir en brousse avec eux.*

*« Nous nous sommes retrouvés avec une vingtaine d'autres enfants », confie Michel. « Ces hommes nous fouettaient et nous faisaient travailler. A chaque fois que nous parlions entre nous, ils nous frappaient à coups de machette. Le soir, si on voulait aller se soulager, ils pensaient que nous voulions fuir. Pour dormir, nous étions toujours attachés à une corde. Nous n'avions pas le droit de laver nos habits, ni même de nous laver le corps. Seuls eux pouvaient se laver et laver leurs habits. Nous, ils pensaient que nous voulions fuir et retourner au village. »*

*Une journée restera bien ancrée dans la mémoire de Michel. « Ils étaient allés piller dans un village. En revenant, ils ont croisé un homme au champ. Ils l'ont arrêté et l'ont emmené un peu plus loin dans la brousse, puis ils l'ont tué. Alors, ils m'ont donné la machette et m'ont ordonné de le découper en petits morceaux. J'ai fait ça une seule fois. Mon cœur battait. Ils me disaient de le découper et que si je ne le faisais pas, ils me tueraient avec lui. Ce moment, je l'ai revu dans mes rêves... »*

*Plus tard, Michel verra deux hommes se faire tuer parce qu'ils avaient tenté de fuir. Mais un jour, c'est lui qui fuira, profitant d'affrontements entre ses ravisseurs et l'armée. « Ils m'ont laissé derrière eux et je me suis couché au sol. Quand les soldats sont passés, je suis sorti de ma cachette et je les ai suivis jusqu'au village. Quand je suis sorti de la brousse, les gens avaient peur de moi. Je leur ai dit de ne pas avoir peur et puis, ils ont fini par m'accueillir. »*

*Michel a retrouvé les siens. Ses parents ont choisi de le laisser au « centre des enfants rescapés » de MSF pendant quelque temps. Il y reçoit un soutien psychologique et partage ses journées avec d'autres enfants qui ont, eux aussi, été enlevés. Le temps de réapprendre à vivre dans la communauté. Et de tenter l'exploit d'un nouveau départ du haut de ses 13 ans.*

---

<sup>48</sup> Source : MSF, *État Critique*, dossier en ligne.

<sup>49</sup> Prénom modifié

## A woman's story

(24 novembre 2009)<sup>50</sup>

*"I was out with a group looking for food, when we heard gunshots coming from all sides. We ran, and dispersed into the woods. I was with two young people and they were killed right there in front of me." As I threw myself to the ground they were killing the people behind me. They kept chasing, firing their guns. I fell to the ground, and when they caught me, they raped me.*

*"When they had finished, one of them made to shoot me, but the others stopped him, and cut me with knives instead. Now I have cuts all over me, even on my legs. When they had finished, they were about to kill me, but one of them said not to.*

*"When armed groups started coming to our village, we would spend the night in the bush. They always came at night, and they would beat everyone. My husband was badly beaten, and some people even died from beatings.*

*"When we saw that they were coming every day, we left our houses, and we were like animals living in the bush.*

*"When they saw that we weren't sleeping in the village any more, they started to hunt us down in the bush. If you had nothing to give to the bandits, you'd be killed. Every day people would talk about someone they knew being beaten or stabbed to death.*

*"The bandits said that the forest belonged to them, not us. They told us that the night belonged to them, too. So we gathered all our possessions and came here to the camp.*

*"Since then, I've been living here in the camp [...]. There are so many people here getting wounded that I'm still frightened they might kill me. The day before yesterday some women went to dig for roots in their fields. They were chased away with bullets and the bandits took everything they had gathered. No one now dares to return home." I have given birth twelve times. Eight of these children are already buried. "I spend sleepless nights [...] I think about the people I've lost and those who are still around. I think about my children who have died [...].*

---

<sup>50</sup> MSF runs a mental health programme in Kitchanga. Many of the people they see are women who have suffered physical or sexual violence. This woman, 54, recounts what happened to her a week before first coming to see MSF:

## **“Aujourd’hui, j’essaie de ne plus y penser”**

14 octobre 2009<sup>51</sup>

### **Histoire de Pierrette\*, 15 ans**

*Pierrette ne connaît pas son âge avec précision mais elle lance timidement un approximatif « 15 ans ». Elle a été enlevée par des hommes armés et est restée en captivité pendant deux mois. Elle a été ce qu’on appelle une « épouse forcée », donnée à un homme pour passer ses nuits...*

*« Il y a deux mois et demi, j’étais partie au champ. Nous étions moi, Maman et la femme de mon frère. Ils ont surgi, ils étaient nombreux et armés. Ils étaient agressifs. Ils nous ont emmenées de force dans la forêt. Là, ils ont relâché Maman et ma belle-sœur mais moi, ils m’ont gardée avec eux dans la forêt. »*

*Pour Pierrette, c’est le début d’environ deux mois de captivité, au cœur de la forêt tropicale et du conflit armé. « Le jour, on marchait beaucoup. On transportait du riz, des arachides, du sel. La nuit je dormais avec un homme. C’était toujours le même. Pendant la journée, d’autres me frappaient et lui, il faisait comme s’il ne me connaissait pas. Il passait ses journées avec une autre maman qui avait des enfants. Et la nuit, il dormait avec moi. »*

*« Ces hommes ont tué des gens à côté de moi. J’avais peur mais on n’était pas autorisé à pleurer. Si on pleurait, ils nous frappaient au dos », raconte Pierrette en montrant les cicatrices qui lui raient le dos et les pieds. « Il y avait d’autres personnes qui pleuraient avec moi. Elles parlaient le zande, comme moi, alors nous pouvions parler entre nous même si on ne se connaissait pas. »*

*Après deux mois, Pierrette a pu s’échapper. On l’a accueillie au centre de santé. Elle a ensuite été référée à l’hôpital où elle a reçu des médicaments et à manger et où elle a pu parler avec la psychologue de MSF.*

*« Aujourd’hui, j’essaie de ne plus penser à tout ça. Je n’y pense plus. Je n’en parle à personne. Mais quand Maman m’a posé des questions, alors j’ai tout raconté. Quand j’ai raconté ce qui s’était passé, Papa et Maman ont pleuré. »*

*\* Pour des raisons de sécurité, le prénom de cette personne a été modifié.*

<sup>51</sup> Témoignage recueilli sur le site de Médecins Sans Frontières (MSF).

<http://www.condition-critical.org/fr/i-try-not-to-think-about-it-all-anymoreaujourd%E2%80%99hui-j%E2%80%99essaie-de-ne-plus-penser-a-tout-ca/>

ANNEXE 1. FICTIONS DE GUERRE	706
RESUMES DU CORPUS	707
COUAO-ZOTTI, FORENT, <i>CHARLY EN GUERRE</i>	707
DONGALA, EMMANUEL, <i>JOHNNY CHIEN MECHANT</i>	708
ILBOUDO, MONIQUE, <i>MUREKATETE</i>	709
KOUROUMA, AHMADOU, <i>ALLAH N'EST PAS OBLIGE</i>	710
-----, QUAND ON REFUSE ON DIT NON	711
KODIA-RAMATA, NOËL, <i>LES ENFANTS DE LA GUERRE : ETEINDRE LE FEU PAR LE FEU ?</i>	712
LISS, <i>DETONATIONS ET FOLIE</i>	713
MABANCKOU, ALAIN, <i>LES PETITS FILS NEGRES DE VERCINGETORIX</i>	714
NGANDU, PIUS NGANDU, <i>EN SUIVANT LE SENTIER SOUS LES PALMIERS</i>	715
MABEKO TALI, JEAN-MICHEL, <i>LE MUSEE DE LA HONTE</i>	716
RAHARIMANANA JEAN-LUC, <i>REVES SOUS LE LINCEUL</i>	717
SEHENE B., <i>LE FEU SOUS LA SOUTANE (2005)</i>	718
WABERI, ABDOURAHMAN, <i>MOISSON DE CRANES</i>	719
ZANZALA, SERGE ARMAND, <i>LES « DEMONS CRACHES » DE L'AUTRE REPUBLIQUE</i>	720
BOUBACAR BORIS DIOP, <i>MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS</i>	721
TADJO, VERONIQUE, <i>L'OMBRE IMANA. VOYAGES JUSQU'AU BOUT DU RWANDA</i>	721
ANNEXE 2. FICTIONS DE GUERRE EN AFRIQUE : PREMIERES DE COUVERTURE	722
ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC PIUS NGANDU NKASHAMA	731
ANNEXE 4. LES CONFLITS EN AFRIQUE	751
ANNEXE 5. VIOLENCES EXTREMES : TEMOIGNAGES	757

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>9</b>
<b>CADRAGE HISTORIQUE .....</b>	<b>31</b>
<b>GUERRES POST 1989 : LES CONFLITS ARMÉS ET LES VIOLENCES DE MASSE EN AFRIQUE CONTEMPORAINE.....</b>	<b>33</b>
Les conflits en Afrique : repères généraux.....	38
Descriptif des principaux conflits qui ont inspiré la littérature et le cinéma .....	41
Liberia (1989-1997) .....	41
La Sierra Leone (1991-2002).....	42
Le Congo-Brazzaville (1993-1999) .....	43
La République Démocratique du Congo (RDC) (1996-2003-2008—conflits localisés en cours).....	44
Djibouti (1991-1994) .....	45
Rwanda (1990-1994) : guerre civile et génocide.....	46
<b>PARTIE I VIOLENCE, DISCOURS, SOCIÉTÉ L'AFRIQUE CONTEMPORAINE À L'ÈRE DES GUERRES... 51</b>	
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>53</b>
<b>CHAPITRE 1. « NÉCROPOLITIQUES AFRICAINES » ET LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES DU CHAOS .....</b>	<b>57</b>
1.1. AFRIQUE POST-COLONIALE, LA VIOLENCE, LES DISCOURS .....	59
1.1.1. L'ardeur des discours .....	59
1.1.1.1 Quand les bouleversements exacerbent les passions .....	59
1.1.1.2 L'écriture passionnée de Bolya .....	64
1.1.1.3 Écriture ubuesque chez Stephen Smith .....	68
1.1.2. Vie, violence et mort dans l'Afrique décolonisée : repères critiques .....	73
1.1.2.1 L'ère post-coloniale et les legs de la violence coloniale.....	74
1.1.2.2 La « postcolonie » : concept pour penser un temps de violence.....	77
1.1.3. Sur la mort brutale et massive à l'ère contemporaine .....	79
1.1.3.1 Bilan de cinq décennies d'indépendance.....	79
1.1.3.2 La prolifération de la violence .....	82
1.1.3.3 Penser l'Afrique à partir du lieu de la mort.....	86
1.1.3.4 Littératures africaines et les « nécroécritures » .....	90
LE CHAMP LEXICAL DE LA VIOLENCE ET DE LA MORT ET LES CRÉATIONS LITTÉRAIRES AFRICAINES .....	91
ANNÉES LITTÉRAIRES CA. 1970- CA. 2010 .....	91
1.2. VIOLENCE ET CRÉATION : ÉVOLUTION ET RÉVOLUTION DU DISCOURS DE L'ÈRE POST-COLONIALE.....	96
1.2.1. Écrire à partir de la perte .....	98
1.2.2. Révolte et écritures contestatrices .....	100
1.2.2.1 Cris et écrits d'un temps de tumulte.....	100
1.2.2.2 Écrivains d'Afrique et la politique de l'engagement .....	102
1.2.3. Tendances contemporaines : généralisation et radicalisation de la violence .....	105
1.2.3.1 Révolution de Sony Labou Tansi et <i>al.</i> .....	105
1.2.3.2 La production contemporaine : poursuite des logiques transgressives .....	106
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	112



<b>CHAPITRE 2. LE SPECTRE DE LA GUERRE DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES : REPÈRES, TYPOLOGIE,</b>	
<b>OBSERVATIONS GÉNÉRALES .....</b>	<b>113</b>
2.1. ÉVÉNEMENTS CATALYSEURS ET OUVRAGES PIONNIERS .....	117
2.1.1. Le génocide au Rwanda et le discours littéraire africain .....	119
2.1.1.1 La littérature du côté des Rwandais.....	120
2.1.1.2 La production littéraire en kinyarwanda.....	121
2.1.1.3 Auteurs rwandais de langue française .....	122
2.1.1.4 Contribution des auteurs occidentaux : la trilogie de Jean Hatzfeld .....	123
2.1.2. L'événement littéraire de Fest' Africa.....	125
2.1.2.1 « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », un projet singulier .....	125
2.1.2.2 Publication et réception des fictions.....	126
2.1.3. Gros plan sur les thèmes des enfants-soldats et des guerres africaines .....	129
2.1.3.1 Florent Couao-Zotti : Un enfant dans la guerre (1996) - Charly en guerre (2001).....	129
2.1.3.2 <i>Allah n'est pas obligé</i> (2000) d'Ahmadou Kourouma.....	131
2.1.3.3 <i>Les petits-fils nègres de Vercingétorix</i> (2002) et <i>Johnny Chien Méchant</i> (2002) .....	132
2.1.3.4 Constats et conclusions.....	134
2.2. ÉMERGENCE D'UN DISCOURS LITTÉRAIRE SUR LA GUERRE : ÉLABORATION D'UNE TYPOLOGIE .....	136
2.2.1. Tableau 2 : les fictions et le discours des tragédies collectives .....	137
2.2.2. Présentation du tableau.....	142
2.2.2.1 Le tableau en quelques chiffres .....	142
2.2.2.2 Critères de sélection des textes .....	144
2.3. OBSERVATIONS GÉNÉRALES .....	147
2.3.1. Sur les fictions : constats .....	147
2.3.2. Publication, réception, diffusion .....	149
2.3.3. Notes sur les auteurs.....	150
2.3.3.1 Mobilisation des écrivains de la diaspora : les « écrivains témoins tiers » ou « écrivains (dit) tiers » .....	150
2.3.3.2 Diversité des auteurs : solidarité panafricaine.....	151
2.3.3.3 L'absence remarquée des écrivaines .....	151
2.3.4. La forme : les modèles narratifs privilégiés.....	152
2.3.4.1 Quelle poétique ? .....	152
2.3.4.2 Le roman.....	152
2.3.4.3 La nouvelle .....	152
2.3.4.4 Les recueils de fictions .....	153
2.3.5. Du côté de la critique .....	154
2.3.5.1 Tableau 3 : La critique et les fictions des crises extrêmes en Afrique .....	154
2.3.5.2 Constats.....	157
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	163
<b>CHAPITRE 3. LA VIOLENCE ET SON ÉNONCIATION : CONSTATS, ENJEUX, THÉORIES .....</b>	<b>165</b>
3.1. DE LA VIOLENCE À LA VIOLENCE EXTRÊME .....	169
3.1.1. La violence, une notion complexe.....	169
3.1.1.1 Rebelle et inaccessible .....	169
3.1.1.2 Repères liminaires .....	170
3.1.2. Aspects de la violence .....	172
3.1.2.1 Rupture, perte.....	172

3.1.2.2	«Hybris» et excès .....	172
3.1.2.3	Reproductivité .....	173
3.1.2.4	Ambivalence : violence destructrice et créatrice .....	174
3.2.	LA VIOLENCE À L'ÈRE CONTEMPORAINE : LES « VIOLENCES EXTRÊMES » EN QUESTION .....	176
3.2.1.	L'après-guerre froide et l'émergence des nouveaux conflits .....	176
3.2.1.1	Mondialisation capitaliste, dérèglement du monde .....	177
3.2.1.2	L'ère de « superviolence » .....	178
3.2.2.	La « violence extrême » .....	181
3.2.2.1	Sémelin et la notion de « violence extrême » .....	182
3.2.2.2	Caractéristiques .....	183
3.2.2.3	Comprendre ces actes singuliers : pistes de réflexion .....	188
3.2.2.4	Rappel .....	189
3.3.	L'ÉPREUVE DE LA GUERRE : TRAUMA, DOULEUR, TRANSMISSION .....	192
3.3.1.	Les blessures invisibles .....	192
3.3.1.1	Les traumatismes psychiques des violences extrêmes .....	192
3.3.1.2	La question du trauma .....	194
3.3.1.3	Troubles psychiques : leur impact et les victimes .....	195
3.3.2.	Violence extrême, douleur et langage .....	199
3.3.2.1	Malaise dans le langage .....	199
3.3.2.2	La douleur, une expérience discursive .....	203
3.3.2.3	Les conséquences politiques de la représentation du vécu du rescapé .....	206
3.3.2.4	Traduire la souffrance dans l'espace artistique .....	209
	CONCLUSION DU CHAPITRE 3 .....	212
	CONCLUSION DE LA PARTIE I .....	213

## **PARTIE II ÉVÉNEMENTS TRAUMATIQUES ET LITTÉRATURE FICTIONNELLE THÉORIES, THÈMES ET MODALITÉS LITTÉRAIRES .....215**

INTRODUCTION .....	217
<b>CHAPITRE 4. L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE COLLECTIF DANS L'ESPACE LITTÉRAIRE : ASPECTS, ENJEUX, REPÈRES THÉORIQUES 221</b>	
4.1. LITTÉRATURE ET TRANSMISSION DE L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE .....	224
4.1.1. Sur la transmission .....	224
4.1.1.1 Pourquoi énoncer, pourquoi transmettre ? .....	230
4.1.1.2 Témoigner de l'extérieur : la position du témoin « tiers » .....	235
4.1.1.2.1. Le tiers ou les témoins indirects .....	236
4.1.1.2.2. Le tiers et le « trauma indirect » .....	239
4.1.1.2.3. Constats et pistes de réflexion .....	244
4.1.2. Comment dire ? La représentation fictionnelle littéraire .....	245
4.1.2.1 La littérature comme vectrice de mémoire .....	248
4.1.2.2 Pouvoirs de l'imaginaire .....	252
4.1.2.3 Les crises extrêmes, le tiers et la fiction : problèmes et écueils .....	255
4.2. LITTÉRATURE ET REPRÉSENTATION DU RÉEL : REPÈRES THÉORIQUES .....	259
4.2.1. L'œuvre et le réel .....	259
4.2.1.1 Sur l'écriture réaliste .....	260

4.2.1.1.1. Enjeux du réalisme en littérature : rappel historique .....	260
4.2.1.1.2. Problématique de la représentation du réel.....	262
4.2.2. L'avènement de la sociocritique .....	265
4.2.2.1 Son objet .....	266
4.2.2.2 Perspectives et outils sociocritiques chez Duchet .....	268
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	273
<b>CHAPITRE 5. HISTOIRE, FICTION, DISCOURS : LES MODALITÉS LITTÉRAIRES.....</b>	<b>275</b>
5.1. DE L'HISTOIRE À LA FICTION .....	277
5.1.1. Rapport entre le réel et l'imaginaire .....	278
5.1.1.1 La représentation romanesque de l'idéologie politique de la société de référence .....	278
5.1.1.2 Les enfants-soldats et l'enfance saccagée .....	284
5.1.1.3 La violence extrême : le viol comme arme de guerre .....	290
5.2. MODALITÉS DISCURSIVES ET NARRATIVES : ANALYSE DE LA FICTION ROMANESQUE .....	299
5.2.1. Les phénomènes de violence extrême et « l'expérience du dire ».....	300
5.2.1.1 L'hybridité textuelle : aspects et formes.....	300
5.2.1.1.1. Quand l'imaginaire prédomine .....	301
5.2.1.1.2. En quête de crédibilité .....	307
5.2.1.1.3. Constats et interrogations.....	319
5.2.2. Guerre et narration : éclatement de dehors, éclatement de dedans .....	324
5.2.2.1 Multiplicité des points de vue .....	325
5.2.2.2 La langue bousculée et éclatée .....	330
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	336
CONCLUSION DE LA PARTIE II .....	337

### **PARTIE III (D)ÉCRIRE LA VIOLENCE GUERRIÈRE : L'EXPÉRIENCE DES LIMITES.....339**

INTRODUCTION .....	341
<b>CHAPITRE 6. DES VIOLENCES EXTRÊMES AUX ÉCRITURES DE L'EXTRÊME : CONTOURS D'UNE POÉTIQUE DE L'EXCÈS</b>	<b>345</b>
6.1. REPRÉSENTER L'EXTRÊME OU L'EXPÉRIENCE DES LIMITES.....	347
6.1.1. Arrêt sur les conflits africains et les phénomènes de violences extrêmes .....	348
6.1.2. Écrire et décrire la violence extrême : approche théorique .....	353
6.1.2.1 Les atrocités et les logiques destructrices : un aspect de la guerre peu étudié .....	353
6.1.2.2 La mise en écriture de la violence extrême : pourquoi et comment ? .....	359
6.1.2.2.1. Décrire pour expliquer et comprendre .....	359
6.1.2.2.2. Défis et écueils .....	362
6.2. LE TEMPS DE L'EXTRÊME ET L'ART DE L'HYBRIS .....	367
6.2.1. Vivons-nous à une époque « extrémiste » ? .....	367
6.2.1.1 Penser « l'extrême » .....	367
6.2.1.2 La tyrannie de l'émotion et de « l'image-choc ».....	369
6.2.2. La production culturelle de la violence .....	370
6.2.2.1 La douleur et la violence se vendent bien.....	370
6.2.2.2 Les guerres : ces divertissements contemporains .....	372
6.2.3. Les écritures de l'extrême : observations préliminaires .....	377
6.2.3.1 Situer l'écriture de l'extrême : caractéristiques générales .....	378

6.2.3.2	La centralité du corps.....	379
6.2.3.3	Un discours hyperbolique .....	380
6.2.3.3.1.	Penser la violence, penser l'excès.....	381
6.2.3.3.2.	Les manifestations de l'excès dans nos textes.....	382
CONCLUSION DU CHAPITRE .....		389
<b>CHAPITRE 7. RIRE(S) DU MALHEUR. ANALYSE DU REGISTRE COMIQUE.....</b>		<b>391</b>
7.1.	RIRE, MORT ET SOUFFRANCE : PEUT-ON RIRE DE TOUT ?.....	395
7.1.1.	<i>La Vie est belle</i> : quand l'horreur des camps croise les facéties de Benigni .....	396
7.1.2.	Le rire : formes, fonctions et sens.....	403
7.1.2.1	Le rire comme sanction sociale.....	404
7.1.2.2	Mécanisme de défense : protection et catharsis.....	405
7.1.3.	Les rires du malheur des écrivains d'Afrique .....	407
7.1.3.1	Le rire dans la pratique littéraire négro-africaine .....	407
7.1.3.2	Rires cruels, rires de l'angoisse .....	409
7.2.	LES RIRES DE LA NÉCESSITÉ : ANALYSE DU REGISTRE COMIQUE DANS LES FICTIONS DE GUERRE .....	412
7.2.1.	Comique et légèreté chez Kourouma et Djombo.....	412
7.2.1.1	Des incipits atypiques et désopilants.....	412
7.2.1.2	Le comique et le principe de l'anomalie : le monde décalé de Birahima .....	416
7.2.2.	Dérision, raillerie, ironie, satire, etc. : la sanction par le rire agressif.....	422
7.2.2.1	Aspects de la dérision politique dans quelques fictions .....	424
7.2.2.1.1.	La dérision politique comme refuge dans l'espace social togolais .....	424
7.2.2.1.2.	Diatribes et anathèmes comiques dans l'espace littéraire .....	426
7.2.2.2	Johnny dit le « grotesque » : analyse du mécanisme de dérision chez Dongala .....	438
7.2.3.	Rire macabre, humour grinçant et humour noir : l'obscénité du monde décrié.....	445
7.2.3.1	De l'humour à l'humour noir.....	446
7.2.3.2	La détresse chez Kourouma .....	448
7.2.3.2.1.	Rires macabres autour des massacres et des charniers .....	449
7.2.3.2.2.	Mécanisme et fonction de l'humour noir : analyses et constats .....	451
CONCLUSION DU CHAPITRE .....		458
<b>CHAPITRE 8. SPECTACLES GROTESQUES ET ÉCRITURES DE DÉGÉNÉRESCENCE .....</b>		<b>461</b>
8.1.	ESTHÉTIQUE GROTESQUE : SITUER L'INDÉFINISSABLE .....	464
8.1.1.	Approches théoriques contradictoires.....	465
8.1.1.1	Le grotesque joyeux et libérateur de Mikhaïl Bakhtine .....	465
8.1.1.2	Wolfgang Kayser : le grotesque de l'horreur et de l'angoisse .....	468
8.1.2.	Sens et non-sens du grotesque .....	472
8.1.2.1	Traits et critères définitoires.....	472
8.1.2.2	Les cultures officielles et la production sociale du grotesque en Afrique .....	475
8.2.	L'ART GROTESQUE POUR PEINDRE L'EXPÉRIENCE GUERRIÈRE.....	478
8.2.1.	Le grotesque exprime un monde à la dérive.....	478
8.2.2.	Grotesque et fictions de guerre : perspectives.....	479
8.2.3.	Géographie de la guerre : grotesque et poétique de l'aliénation.....	481
8.2.3.1	La topographie du grotesque comme espace de crise .....	481
8.2.3.1.1.	Le jeu de l'informe et du difforme .....	482
8.2.3.1.2.	La décomposition de l'espace .....	488
8.2.3.1.3.	Déchaînement et métamorphose du milieu naturel .....	493

8.2.3.2	Sens et non-sens des « territoires grotesques » : pistes d'analyse .....	506
8.2.3.2.1.	Les conflits et le temps de la désintégration.....	506
8.2.3.2.2.	Personnages désincarnés.....	509
8.2.4.	Arrêt sur les spectacles grotesques du corps (I) : la guerre et l'individu monstrueux.....	519
8.2.4.1	Corps et maladie .....	523
8.2.4.1.1.	Portraits du corps dégénèrescent.....	523
8.2.4.1.2.	Signes et sens du corps malade .....	533
8.2.4.2	Déformation et animalisation des personnages .....	538
8.2.4.2.1.	Éloge de la laideur .....	538
8.2.4.2.2.	Demi-homme, demi-monstre : l'humain désacralisé.....	548
8.2.4.3	La guerre et la déshumanisation de l'individu : pistes de réflexion.....	556
	CONCLUSION DU CHAPITRE .....	562
	<b>CHAPITRE 9. ÉCRITURES DE L'EXTRÊME ET DE LA « LIMITE DÉPASSÉE » L'ABJECT ET L'OBSCÈNE À L'ŒUVRE ...</b>	<b>565</b>
9.1.	L'ABJECT ET L'OBSCÈNE : PISTES DÉFINITOIRES.....	569
9.1.1.	L'abject .....	569
9.1.2.	L'obscène.....	570
9.2.	DU CORPS-DÉCHET AU MONDE-DÉCHET .....	574
9.2.1.	Spectacles grotesques du corps en guerre (II) .....	575
9.2.2.	Univers cloaques et expériences de l'horreur.....	580
9.2.3.	Écrire la guerre « par le bas » : observations générales .....	585
9.3.	L'HORREUR RÉVÉLÉE, L'HORREUR EXHIBÉE : MALAISE DANS LE TEXTE DE GUERRE.....	589
9.3.1.	La violence extrême décrite « au ras du sol » : pistes de réflexion pour l'œuvre littéraire ..	591
9.3.1.1.1.	La « mise en scène » du corps meurtri.....	594
9.3.1.1.2.	Observations .....	602
9.3.2.	La représentation maximaliste et l'écriture pornographique de la violence. L'obscène à l'œuvre ?.....	606
9.3.2.1	L'horreur exhibée ou la « limite dépassée » .....	606
9.3.2.2	L'exhibition de l'organique.....	608
9.3.2.2.1.	Le corps mutilé et le corps mort .....	608
9.3.2.2.1.	Sexe, sang et mort : l'exemple de Johnny Chien Méchant .....	624
	CONCLUSION DU CHAPITRE .....	635
	<b>CONCLUSION DE LA PARTIE III.....</b>	<b>643</b>
	<b><u>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</u></b>	<b><u>648</u></b>
	<b><u>BIBLIOGRAPHIE .....</u></b>	<b><u>661</u></b>
	<b>CORPUS .....</b>	<b>662</b>
	CORPUS PRIMAIRE.....	662
	Romans.....	662
	Recueils de fictions/nouvelles.....	663
	CORPUS SECONDAIRE.....	664
	Romans.....	664
	Nouvelles.....	664

AUTRES OEUVRES CONSULTÉES .....	665
Fictions .....	665
Écritures de soi.....	666
<b>ÉTUDES/OUVRAGES THÉORIQUES.....</b>	<b>668</b>
OUVRAGES .....	668
ARTICLES .....	678
<b>ÉTUDES/OUVRAGES SUR LES LITTÉRATURES AFRICAINES ET SUR L'AFRIQUE</b>	
<b>SUBSAHARIENNE.....</b>	<b>686</b>
OUVRAGES .....	686
ARTICLES .....	692
MÉMOIRES & THÈSES .....	701
ATLAS, ENCYCLOPÉDIES, DICTIONNAIRES SPÉCIALISÉS .....	703
 <b><u>ANNEXES.....</u></b>	 <b>705</b>
ANNEXE 1. FICTIONS DE GUERRE.....	706
ANNEXE 2. FICTIONS DE GUERRE EN AFRIQUE : PREMIÈRES DE COUVERTURE.....	722
ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC PIUS NGANDU NKASHAMA.....	731
ANNEXE 4. LES CONFLITS EN AFRIQUE.....	751
ANNEXE 5. VIOLENCES EXTRÊMES : TÉMOIGNAGES.....	757
 <b><u>TABLES DES MATIÈRES.....</u></b>	 <b>767</b>

## RÉSUMÉ :

### **États et écritures de violence en Afrique contemporaine : La représentation des conflits armés et des violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones.**

Ce travail de recherche examine la représentation de l'expérience des violences extrêmes dans l'espace fictionnel contemporain de l'Afrique subsaharienne francophone. Les nombreuses fictions en prose produites dans le sillage des conflits armés des années 90 et du génocide au Rwanda soulèvent des interrogations liées à la représentation de la douleur, de la cruauté et de la mort ainsi qu'à l'éthique de l'art. Comment le texte littéraire met-il en récit les événements traumatiques ? Comment l'écrivain pense et problématise-t-il des crises extrêmes relevant de l'histoire immédiate ? Selon quelles modalités littéraires sont-elles constituées en un objet de connaissance et de sensibilisation ? Et quelles sont les stratégies langagières et esthétiques privilégiées pour transmettre la mémoire des atrocités dans une visée de témoignage ou de réflexion critique ?

Cette thèse explore la mise en écriture de ces drames collectifs qui inaugurent, sur les plans historique et socioculturel, une nouvelle ère de violence en Afrique subsaharienne. Dans ce contexte, nous nous intéressons surtout aux ouvrages qui – en raison des choix formels et stylistiques singuliers adoptés par leurs auteurs – se caractérisent par une radicalisation du discours et des scénographies particulièrement violentes. Cette étude qui, au final, interroge les pouvoirs et les possibles limites de l'art dans la représentation de faits de violence extrême analyse un vaste corpus de romans et de nouvelles parus entre 1998 et 2010 et propose une approche pluridisciplinaire, puisant, à côté des théories littéraires et esthétiques, dans l'histoire, la sociologie, l'anthropologie et la psychiatrie.

**Mots clefs :** Littératures africaines francophones XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, douleur-langage, trauma-texte, conflits armés, violences de masse, violence extrême, Histoire, fiction, représentation, témoignage

## SUMMARY :

### **States and Writings of Violence in Contemporary Africa: The Representation of Armed Conflicts and Mass Violence in Francophone Sub-Saharan African Fiction.**

This research project examines the representation of the experience of extreme violence in the contemporary fictional space of Sub-Saharan Francophone Africa. The numerous works of prose fiction written in the wake of the armed conflicts of the 1990s and the Rwandan genocide raise questions related to the representation of pain, cruelty and death as well as to the ethics of art. How do literary texts put into narrative traumatic events? How do writers think and problematize extreme crises of immediate history? By the means of what literary modalities are these crises constituted into an object of knowledge and awareness? And what esthetic and language strategies have been privileged to convey the memory of the atrocities in order to provide testimony or aim at critical reflection?

This thesis explores the writing of the collective tragedies that, from a historical and socio-cultural perspective, mark the start of a new period of violence in Sub-Saharan Africa. In this context, we are focusing predominantly on texts that are characterized – through the distinctive choices of form and style operated by the authors – by a radicalization of discourse and particularly violent plots and aesthetics. This research which interrogates the powers and the possible limits of art in the representation of facts of extreme violence analyses an extensive corpus of novels and short stories published between 1998 and 2010 and suggests a multidisciplinary approach which, next to literary and esthetic theories, draws on history, sociology, anthropology and psychiatry.

**Keywords:** Francophone African Literature 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, pain-language, trauma-text, armed conflicts, mass violence, extreme violence, History, fiction, representation, testimony

**Laboratoire Langues, textes et communication dans les espaces Créolophones et Francophones**

Équipe d'Accueil EA 4549

Université de La Réunion

15, avenue René Cassin BP 7151

97715 Saint-Denis Messag Cedex 9

La Réunion – France